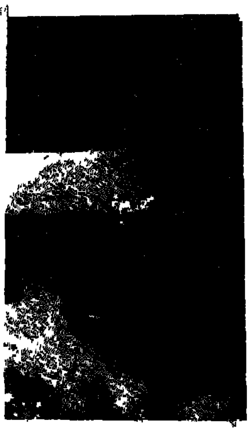


ر الفكر

في اللغة والأدب

"مجلة عالم الفكر"
قواعد النشر بالمجلة

(١) « عالم الفكر » مجلة ثقافية فكرية محكمة ، تخاطب خاصة المثقفين وتهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع .

(٢) ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات - والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية : -

(أ) أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره

(ب) أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع الحاق كشف المصادر والمراجع فى نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة .

(جـ) يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة ، ١٦,٠٠٠ ألف كلمة .

(د) تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول الى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .

(هـ) تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمى على نحو سرى .

(و) البحوث والدراسات التى يقترح المحكمون اجراء تعديلات أو اضافات اليها تعاد الى أصحابها لاجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها .

(٣) تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التى تقبل للنشر ، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرين مستلة من البحث المنشور .

ترسل البحوث والدراسات باسم :

وكيل الوزارة المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة
وزارة الاعلام - الكويت - ص.ب ١٩٣

عالم الفكر

رئيس التحرير: حمد يوسف الرومي
مستشار التحرير: دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * يناير - فبراير - مارس ١٩٨٦
المراسلات باسم: الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت: ص: ب ١٩٣

المحتويات

في اللغة والأدب

●●●

شخصيات وآراء

●●●

مطالعات

●●●

من الشرق والغرب

●●●

صدر حديثا

لعبة اللغة

تمهيد

في كتاب «أليس في بلاد العجائب» حين قيل للفتاة الصغيرة إنه يتعين عليها أن تفكر جيدا قبل أن تتكلم ، صاحت في دهشة واستغراب : «كيف أعرف ما أفكر فيه قبل أن أرى ما أقوله ؟». وثمة قول آخر يناظر هذا القول وقد صدر هو أيضا عن فتى صغير : «إنني أدرك ما أعنيه ولكنني لا أعرف كيف أقوله». وعلى الرغم من أن هاتين العبارتين صدرتا عن طفلين فإنها تكشفان بدقة عن العلاقة الوثيقة بين عملية التفكير والصياغة اللفظية وعن دور اللغة كأداة في التعبير عن الفكر . فاللغة هي التي تساعد على ترجمة الصور الفكرية الغامضة وصياغتها في كلمات وعبارات واضحة ودقيقة ومفصلة وليس هذا دائما بالأمر السهل الهين بالنسبة لكل الناس أو لكل التخصصات . فكثير من المبدعين والفنانين كالموسيقيين والرسامين يجدون صعوبة بالغة في (تحويل) أفكارهم إلى (عُملة لفظية) ـ حسب تعبير آرثر كيسلر ـ بل إن عددا من كبار الأدباء والكتاب المبدعين والروائيين يعترفون صراحة بنوع المعاناة التي يلاقونها وهم يفتشون وينقبون في حصيلتهم اللفظية عن الكلمة الصحيحة التي يمكن أن تعبر بدقة وصدق وإحكام عن الفكرة التي تدور في أذهانهم ، وتزداد هذه الصعوبة حين يكون الأمر متعلقا بوصف المشاعر والأحاسيس والوجدانات . بل إن العلماء أنفسهم يقاسون من الشيء نفسه ، وإن كانت معاناتهم من نوع آخر ، لأن المشكلة بالنسبة للعلم ليست مشكلة (فقر) الأداة اللفظية بقدر ما هي مشكلة المبالغة والمغالاة في دقة الألفاظ والمصطلحات . ولكن يبقى بعد هذا كله أن الكلمات هي الأداة التي لاغنى عنها في صياغة الأفكار ونقلها وتوصيلها ، كما أنها هي أداة (تخزين) هذه الأفكار في (مخزن) الذاكرة .

حتى وإن كان بعض هذه الكلمات قد أصبح مجرد (كليشيهات) تستخدم بغير روية أو تفكير بل وأحيانا في غير ما وضعت له في الأصل . كذلك يبقى بعد هذا كله أنه من بين كل صور النشاط الذهني وأشكاله يظل التفكير اللفظي أشدها قدرة على التعبير بدقة ووضوح وتفصل ، كما يظل أكثرها تعقيدا وقابلية للتشكل والتغير وأكثرها قدرة على تقبّل التعديلات والتحويرات ودمجها كلها معا في شكل (شفرات) ، وللعالم اللغوي الشهير رومان ياكبسون Roman Jakobson ـ الذي أثر في كثير من المفكرين البنائيين المحدثين ـ عبارة دقيقة لها دلالتها في هذا الصدد حيث يعتبر اللغة نسقا من العلامات ، فيقول :

« العلامات دعامة ضرورية للفكر.ففيما يتعلق بالفكر الذي يخاطب المجتمع (مرحلة الاتصال) وكذلك الفكر الذي هو بسبيله الى مخاطبة المجتمع (مرحلة الصياغة والتكوين) فإن نسق العلامات الأكثر شيوعا هو اللغة بالمعنى الدقيق للكلمة ، بينما يميل الفكر الباطني ، وبخاصة حين يكون فكرا إبداعيا ، إلى استخدام أنساق أخرى من العلامات تكون أكثر مرونة وأقل خضوعا للقواعد من اللغة ، بحيث تتيح قدرا أكبر من الحرية والديناميكية للفكر المبدع الخلاق » .(١)

علماء الأنثربولوجيا الذين اهتموا بدراسة اللغة وتطورها يذهبون إلى أن ما يعرف باسم (التفكير التصويري Pictorial) يمثل مرحلة أكثر تبكيرا وشكلا أشد بداءة من التفكير المجرد في تطور الفرد والجنس البشري على السواء . فلغة الطفل لغة تصويرية الى حد كبير ، كذلك الحال بالنسبة للغات الشعوب « البدائية » التي يمثلها كيسلر بعرض شريط من الصور المتتابعة ، حيث تعبر كل كلمة عن صورة مجسمة بصرف النظر عما إذا كانت هذه الصور تشير إلى شيء مادي مجسم أو إلى فعل من الأفعال أو إلى صفة أو خاصية من الصفات والخصائص . كذلك يذهب بعض هؤلاء العلماء إلى القول بأن هذه اللغات لا تعاني فقط من عدم القدرة على التجريد وإنما هي تفتقر أيضا من الناحية العملية البحتة إلى كل التركيبات النحوية المعقدة التي تميز اللغات الحديثة أو الأكثر تطورا . ويذكر لنا آرثر كيسلر في هذا الصدد مثالا يروق لعلماء الأنثربولوجيا أنفسهم الاستشهاد به ، وهو عبارة عن قصة تدور حول علاقة البوشمن في جنوب إفريقيا بالرجل الأبيض ، ومعاملة المستعمرين للسكان الأصليين ، كما تتمثل في إساءة معاملة أحدهم لأحد الرعاة من البوشمن بحيث يضطره إلى الهرب ، فلما استأجر شخصا آخر حدث الشيء نفسه . وبصرف النظر عن الدلالة الاجتماعية والسياسية والثقافية لهذه القصة ، فإن القصة ذاتها ، كما تُروى في لغة البوشمن ، تكشف لنا عن تلك الخصائص التصويرية لأنها تتألف من عدد من الصور المجسمة المرئية.تقول القصة : ـ

البوشمن ـ يذهب ـ هناك
البوشمن ـ يجري ـ الرجل الأبيض
الرجل الأبيض ـ يقدم ـ التبغ
البوشمن ـ يذهب ـ يدخن
البوشمن ـ يذهب ـ يملأ ـ كيس التبغ

(١) انظر في ذلك :

Arthur Koestler; The Act of Creation, Pan Books, London 1964, pp. 173-4.

الرجل الأبيض ـ يقدم ـ اللحم ـ البوشمن
البوشمن ـ يذهب ـ يأكل ـ اللحم
البوشمن ـ ينهض ـ المنزل
البوشمن ـ يذهب ـ يبتهج
البوشمن ـ يذهب ـ يجلس
يرعى ـ الأغنام ـ الرجل الأبيض
الرجل الأبيض ـ يذهب ـ يضرب ـ البوشمن
البوشمن ـ يبكي ـ كثيرا ـ الألم
البوشمن ـ يذهب ـ يجري ـ يبتعد ـ الرجل الأبيض
الرجل الأبيض ـ يجري ـ وراء البوشمن
البوشمن ـ هناك ـ آخر ـ هذا ـ يرعى ـ الغنم
البوشمن ـ جميعا ـ بعيدون .

ويعلق كرتشمر E.Kretschmer في كتابه : A textbook of Medical Psychology على هذه القصة بأن تفكير البدائيين لا يسمح إلا بقدر ضئيل من ترتيب الصور المنفصلة المستقلة وتركيزها في فئات مجردة ، ولكن التصورات الحسية ذاتها لا تلبث ان تعرض نفسها بدون تغيير كشريط طويل من الصور بعد أن كانت محفوظة على تلك الهيئة الحسية في الذاكرة ، وأن هذه الصور المرئية هي التي تسود وتظهر طيلة الوقت ، بينما لا تكاد العلاقة بين الصور المنفصلة تظهر بوضوح ، كما أن الروابط والعلاقات المنفصلة غير محكمة وغير محددة(٢) .

والواقع أن هذه النظرة كانت تملأ الكتابات المبكرة التي تركها لنا الرحالة والمبشرون بل وعدد من الأنثربولوجيين الأوائل عن لغات هذه الشعوب ، ويكفي أن نشير إلى مثال واحد يمكن اعتباره نموذجا للكتابات المبكرة عن تلك اللغات وعن تصور أصحابها لمدى معرفة (البدائيين) باللغة حسب المفهوم السائد الآن . والمثال الذي نضربه هنا هو ما كتبته ماري هنرييتا كنجزلي Mary Henrietta Kingsley (١٨٦٢ ـ ١٩٠٠) عن بعض قبائل غرب إفريقيا التي أتيح لها المكوث بينهم لمدة عامين في أواخر القرن الماضي (١٨٩٣ ـ ١٨٩٤) . ولقد كانت ماري كنجزلي من أشهر نساء عصرها رغم حياتها القصيرة ، خاصة وأنها كانت تبدي كثيرا من التمرد على أوضاع المرأة في المجتمع الإنجليزي حينذاك . وقد حملها تمردها إلى أن تقوم ببعض الرحلات إلى الكونغو (الفرنسية) وإلى قبائل الفانج Fang وتركت عن هذه الرحلات كتابين بعنوان "رحلات في غرب إفريقيا Travels in West Africa" (١٨٩٧) و"دراسات عن غرب إفريقيا West African Studies" (١٨٩٩) . ولكن على الرغم مما في هذين الكتابين من تعاطف وتجاوب واضحين مع هؤلاء (البدائيين) ، وعلى الرغم من أنها هي نفسها كانت على معرفة جيدة بفقه اللغة (الفيلولوجيا) ، فقد جاءت بعض أحكامها عن لغات هذه الجماعات قاصرة وتثير بعض التساؤلات عن مدى فهمها هي نفسها لثقافة تلك الجماعات وعن صدق تلك الأحكام . فهي تقول عن جماعات البوبي Bubi مثلا إنهم لم يكونوا يستطيعون الكلام في الظلام ، ولذا

(٢) المرجع السابق ذكره ، صفحتا ٣٢٤ ـ ٣٢٥

كانوا يصرون على إشعال النيران أثناء الحديث حتى يمكنهم رؤية بعضهم بعضا ومشاهدة الإشارات والحركات التي تصاحب الكلام ، لأن لغتهم وكلامهم كانا عاجزين عن توصيل الأفكار بدقة ومن هنا كان لابد لهم من أن يستعينوا بتلك الحركات والإيماءات والإشارات لنقل آرائهم ، كما أن مشاهدة هذه الحركات كانت تساعد الآخرين على فهم المقصود . وبالمثل كانت جماعات الفانج يقولون حين يهبط الظلام إنهم سوف يجلسون بجوار النار حتى يمكنهم (رؤية) ما يقوله الآخرون وحتى يمكنهم الوصول إلى قرار حول ما يناقشونه من أمور .

وهذه الآراء والأفكار والأقوال التي تزخر بها كتابات القرن التاسع عشر ترمي في آخر الأمر إلى الحكم بعدم وجود (لغة) بالمعنى المتعارف عليه من الكلمة لدى هذه الشعوب ، وبعجزهم عن التعبير بالكلام مثلما يفعل الرجل المتحضر ، بل وبعدم قدرتهم على تكوين أفكار مجردة بحكم (العقلية) البدائية العاجزة عن التجريد . وهذا موقف مفهوم لأنه يتفق تماما مع الاتجاه التطوري الذي كان سائداً في القرن الماضي والذي بمقتضاه كان الرجل البدائي يمثل مرحلة دنيا في تطور الجنس البشري من القردة العليا إلى الإنسان العاقل الحديث ، وبذلك لم تكن إمكاناته العقلية ولا قدراته اللغوية ترتفع كثيرا عما هو موجود لدى تلك القردة العليا العاجزة عن النطق . ويجب ألا ننسى أن ماري هنرييتا كنجزلي كانت ابنة أخي الكاتب الروائي ورجل الدين البريطاني الشهير تشارلز كنجزلي الذي كان ـ رغم أنه من رجال الكنيسة ـ يتقبل بشجاعة نظرية داروين عن التطور ، ويحاول أن يجد وسيلة للتوفيق بينها وبين تعاليم الدين عن الخلق كما جاءت في الكتاب المقدس . وعلى أي حال فلم يعد علماء الأنثربولوجيا يعطون لمثل هذه الأقوال كثيرا من الاهتمام . فاللغة خاصة إنسانية وتعتبر أهم ما أنتجه وتوصل إليه العقل البشري ، كما أن ثمة فجوة واسعة وعميقة بين الأصوات التي تصدر عن مختلف الكائنات الحية الأخرى بما فيها القردة العليا وبين اللغة والكلام المفصل المنطوق الذي يصدر عن الإنسان . وليس هناك ما يشير إلى وجود جماعة بشرية تفتقر إلى اللغة ـ بهذا المعنى ـ بحيث تستطيع أن تعبر بها عن بعض الأفكار المجردة التي تتلاءم مع أوضاعها وظروفها ، أو تعجز عن استخدام الرموز والعلامات بشكل أو بآخر . والفيلسوفة الأمريكية سوزان لانجر Susanne K. Langer التي توفيت أخيرا ـ تنظر إلى ما تقوله ماري كنجزلي في كثير من الإنكار والتعجب وتقول إنها لا تستطيع أن تفهم كيف أن اللغة التي تستطيع أن تقول في الظلام عبارة مثل « سوف نذهب إلى النار حتى يمكننا أن نرى ما يقوله الآخرون » تعتبر لغة عاجزة . ثم إنه ليس ثمة ما يدعو إلى العجب من الجلوس إلى النار ورؤية إشارات الآخرين وإيماءاتهم أثناء مناقشة القضايا المختلفة ، لأننا نحن في مجتمعاتنا المتحضرة نحتاج إلى الضوء وإلى النور أثناء المناقشة ، على الأقل حين يحتاج الأمر إلى التصويت برفع الأيدي .(٣)

وأيا ما يكون الأمر ، فالمهم هو أن اللغة كانت دائما أداة صالحة ـ إن لم تكن أصلح أداة ـ للتعبير والاتصال والتواصل عند كل الشعوب المعروفة ، وإن كان هناك من العلماء من يعتبرها مجرد نسق واحد من « أنساق العلامات » العديدة المتعارفة التي تضم نسق الصور ونسق الحركات والإيماءات ونسق الأصوات الموسيقية ، بل وبعض الأنساق الأخرى غير اللغوية وغير اللفظية أو حتى غير الصوتية مثل نسق (الموضة) وما إلى ذلك ... هذه أمور اهتم بها المفكرون البنائيون الذين يُدخلونها بذلك ضمن ما يُعرف باسم علم العلامات أو السيميولوجيا Semiologie ، وذلك على اعتبار أن هذه الأنساق الأخرى تؤلف على الأقل أنساقا للدلالة وإن لم تكن تؤلف (لغات) بالمعنى الدقيق للكلمة . فاللغة

(٣) Susanne K. Langer; Philosophy in a New Key; Harvard University Press, 1957 pp. 103-4.

إذن جزء من نسق العلامات بالمعنى الواسع للكلمة ، ولذا فإن الإشارات والحركات والإيماءات التي يأتي بها هؤلاء (البدائيون) أثناء الحديث تؤلف جانبا من النسق اللغوي عندهم لأنها تقوم مقام اللغة غير اللفظية عندهم . ولقد تطرق علماء الأنثربولوجيا وغيرهم من المفكرين البنائيين في فرنسا بوجه خاص إلى هذه الأمور . ولكن رغم ما كتبوا حول الموضوع فالمسألة لايزال يحوطها كثير من الغموض الذي يرجع إلى حد كبير إلى صعوبة الكتابات البنائية بوجه عام مما يفقد هذه الكتابات كثيرا مما تتضمنه من دقة وطرافة وصدق وعمق . ولكنها كلها لا تخرج في آخر الأمر عن أن تكون محاولات جديدة لإلقاء مزيد من الضوء على العلاقة بين عملية التفكير والصياغة اللفظية . وهي المشكلة التي عبرت عنها أليس بطريقتها البسيطة في ذلك الكتاب الذي كُتب في الأصل للأطفال .

●●●

ولقد فتحت المدرسة البنائية الفرنسية باب الاهتمام باللغة واللغويات من جديد حين اعتبرت دراسة اللغة هي المدخل الأساسي الذي يمكن أن تقوم عليه نظرياتها الأنثربولوچية والأدبية والفلسفية . فلقد أتاحت اللغويات (وبوجه أخص لغويات العالم السويسري الشهير فردينان دوسوسير Ferdinand de Saussure) للبنائية أن تبرز كمنهج يمكن استخدامه وتطبيقه بنجاح في كل العلوم الإنسانية .(٤) ولقد أخذ كل المفكرين البنائيين بالتفرقة الشهيرة التي أقامها دوسوسير بين (اللغة) أو اللسان Langue والكلام Parole ، وهي تفرقة تقوم على أساس التمييز بين اللغة من حيث هي نسق وبين المظاهر التي تتخذها اللغة في الحياة اليومية في شكل حديث أو كتابة . والغرض من التمييز بين (اللغة) أو اللسان والكلام هو الفصل بين « النسق » الذي يكمن وراء الفعل اللغوي وبين « الفعل » ذاته . فاللغة أو اللسان يمثل ما هو جوهري وأساسي بينما يمثل الكلام ما هو كمالي وعرضي . واللغويات تهتم في المحل الأول بدراسة حقائق اللغة أو حقائق اللسان،بل إنها يمكنها أن تقصر اهتماماتها على ذلك فقط . وبقول آخر فإن اللغة من حيث هي نسق أو نظام تكون عبارة عن مجموعة من القواعد والمعايير ، كما أن معرفة (اللغة) ليست هي إتقان الحديث أو إجادة الكلام بها ، وإنما هي معرفة النسق الذي يمكن الرجوع إليه في كل الأحوال لتكوين جمل وعبارات جديدة ، أو لفهم هذه الجمل والعبارات . وإذا كان لهذه الجمل والعبارات أي قيمة على الإطلاق فإن هذه القيمة ترجع إلى أنها تُعين الباحث اللغوي على معرفة النسق الذي يكمن وراء هذه العبارات(٥) وكما يقول دوسوسير نفسه ، فإن أي شخص لا يمكنه على هذا الأساس أن (يملك) كل اللغة أو اللسان ، لأن اللغة بهذا المعنى هي أشبه شيء بالكنز أو المستودع الهائل الذي لا ينضب ولا ينفد والذي يساعد على قيام عملية الاتصال والتواصل ، ولكن هذا المستودع لا يتوفر مع ذلك بأكمله لدى الفرد ، وذلك بعكس الكلام الذي يستخدمه الفرد ويستعين به في توضيح ما يعنيه للسامعين . . اللغة ـ حسب تعبير دوسوسير أيضا بـ " شيء / مثال ideal /object " يمكن الوصول إليه عن طريق التجريد من الجمل والعبارات التي يستخدمها بالفعل « جماعة الناطقين بهذه اللغة » ، ولكنها في الوقت ذاته لها حقيقة خاصة ومتميزة ولها مركز في العقل ، أي أنها راسخة في العقل .(٦)

---

(٤) أدى اتصال البنائية بالدراسات اللغوية الى قيام « علم العلامات » ، وهو العلم الذي يهتم بتطبيق مناهج اللغويات في مجال الانساق الرمزية غير اللغوية . وكان دوسوسير قد تنبأ في كتابه دروس في اللغويات العامة ، بامكان قيام مثل هذا العلم .

(٥) Jonathan Culler, Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature, R.K.P., London 1975, P. XVII; Phillip Thody, Roland Barthes: A Conservative Estimate, Chicago U.P. 1985, p. IX.

(٦) Simon Clarke, The Foundations of Sructuralism; Harvester Press, Sussex 1981, p. 120.

فالمسألة أشبه بما يحدث في لعبة الشطرنج . ففيها يمكن التمييز بين قواعد اللعبة وقوانينها وبين المباريات الفردية... قواعد اللعبة تؤلف نسقا مجردا وتوجد في ذاتها وتعلو فوق كل المباريات الفردية وتتجاوزها ، ولكنها مع ذلك لا تكتسب صورتها المشخصة إلا عن طريق العلاقات التي تقوم بين قطع الشطرنج أثناء تحريكها ونقلها في المباريات الفردية . كذلك الحال في اللغويات ، إذ تتعدى طبيعة اللغة كل مظاهر الكلام وتتجاوزها وتعلو عليها ، ولكنها في الوقت ذاته تحدد طبيعة هذا الكلام ، وهي في هذا كله لا تتمتع بأي وجود حقيقي خاص بها وإنما تستمد وجودها المشخص من المظاهر الجزئية التي يوفرها الكلام بالفعل . وهذه المظاهر هي التي تدل على اللغة وعلى قواعدها وقوانينها .(٧)

●●●

كل هذه (المبادىء) تظهر بشكل أو بآخر في كتابات المفكرين البنائيين وبوجه خاص في أعمال وكتابات رولان بارت Roland Barthes الذي سوف نعطيه هنا مزيدا من الاهتمام ، على اعتبار أنه يمثل المفكر البنائي (الأديب) أو (الناقد الأدبي) ، وليس المفكر البنائي (الأنثربولوجي) مثل كلود ليڤي ستروس Claude Lévi-Strauss أو المفكر البنائي (عالم التحليل النفسي) مثل چاك لاكان Jacques Lacan أو المفكر البنائي (الفيلسوف) مثل ميشيل فوكوه Michel Foucault أوچاك دريدا Jacques Derrida . والواقع أن « البنائية اللغوية » أحرزت كثيرا من التقدم بعد ليڤي ستروس الذي يعتبر بحق عميد المفكرين البنائيين ، وبُذلت جهود كثيرة لدراسة الأبعاد اللغوية للثقافة الإنسانية واستخدام اللغة في تحليل بناء الثقافة الإنسانية برمتها ، ولكن لم تفلح هذه الجهود دائما في تحقيق ما تصبو إليه . وصحيح أن رولان بارت حاول اتباع وتطبيق « الروح الأصلية للبنائية اللغوية » في كتابه « عناصر السيميولوچيا Eléments de semiologie » ولكن الملاحظ أنه اعتمد في ذلك الكتاب على السيميولوچيا (علم العلامات) أكثر مما اعتمد على اللغويات ، مما جعل الكثيرين يستخدمون مصطلح « البنائية السيميولوچية » حين يتكلمون عن بارت .(٨) ولم يكن بارت على أية حال يرى من الحكمة أو المنطق أن نقصر فكرة العلامة Signe على مجال العلامات اللغوية وحدها ، لأن كل المركبات الثقافية يمكن أن تقوم بدور العلامات وأن تكون لها وظيفتها من حيث إنها تعبر عن معان ، أومن حيث إن لها هي ذاتها معاني على ما يقوله سيوونج Seung (صفحتا ١٢٠ - ١٢١) . وليس من شك في أن المظاهر الثقافية غير اللغوية مفعمة هي أيضا بالمعاني والدلالات ، لأن كل مركب ثقافي هو في آخر الأمر مركب له معنى . وهذه المعاني هي أمور مصطلح عليها ومقررة اجتماعيا وذلك بصرف النظر عما إذا كانت هذه المعاني متعلقة بالمظاهر اللغوية (أي الكلمات) أو المظاهر غير اللغوية ، كما أن اكتساب المظهر الثقافي معنى معينا بالذات هو أمر متعلق بتكوين وقيام المجتمع ذاته ، أي أن قيام أي مجتمع يؤدي بالضرورة إلى تحويل أي تصرف إلى علاقة . فالقصد من استخدام معطف المطر مثلا هو الوقاية من المطر ، لكن هذا الاستخدام لا يمكن فصله عن العلامات المتعلقة بحالة الطقس ، وذلك على الرغم من أنه لا يوجد أبداً مايدعو إلى قصر ارتداء معطف المطر على وقت سقوط المطر بالفعل ، اذ يمكن - ولو من الناحية النظرية على الأقل - ارتداؤه في يوم مشمس . ومع ذلك فإن ارتداءه يكون في هذه الحالة منافيا للأوضاع الاجتماعية المتفق عليها ، وفيه خروج على الوضع المصطلح عليه .(٩)

(٧) Terrence Hawkes; Structuralism and Semiotics, Methuen, London 19, pp. 20-1.

(٨) T.k. Seung; Structuralism and Hermeneutics; Columbia U.P., N.Y. 1982, p. 119.

(٩) Roland Barthes, Elements de Semiologie, (Eng. translation: Elements of Semiology, by Annette Lavers & Colin Smith; Jonathan Capt, London 1967;) Seung, op. Cit., p. 123.

وهدف بارت ، أو برنامجه ـ هو تحليل بناء كل « المركبات الثقافية » عن طريق دراستها على أنها أنساق من العلامات تعبر عن معان ، أو على الأصح تنقل معاني معينة وتقوم بتوصيلها . فنظام معين بالذات لارتداء الملابس مثلا أو تناول الطعام يمكن أن يعبر عن فئة معينة من المعاني ويتولى توصيلها ، ومن هذه الناحية تعتبر تلك النظم للبس أو الأكل أنساقا من العلامات تكون بمثابة شفرات للتعبير أو الاتصال عن طريق الملابس أو الطعام (١٠) . والمعروف على أي حال أن بارت كان يحرص على توصيل أفكاره إلى القراء بمختلف الوسائل والأساليب بحيث كان يعرض لمسألة « العلامات » في مختلف مظاهر الثقافة وأنشطة الحياة اليومية ، اعتباراً من السينما إلى المصارعة الحرة إلى الطهي إلى الشعارات السياسية إلى الإعلان إلى الموضة إلى الأثاث إلى الاستعراضات الراقصة العارية (استربتيز) إلى السيارات إلى التصوير إلى لعب الأطفال إلى السمن الصناعي (المرجرين) وغيرها كثير .(١١)

ولقد حاول بارت أن يسير في هذه المعالجات والكتابات على نهج ليفي ستروس وأن يمد بعض المقولات التي أرسى قواعدها علم اللغويات إلى الأبعاد غير اللغوية في الثقافة الإنسانية . وكانت نقطة الانطلاق بطبيعة الحال هي التفرقة بين اللغة من حيث هي نسق للعلاقات أو الشفرات Codes والكلام parole على ما ذكرنا ، فاعتبر الكلام بمثابة « الحَدَث » بينما اعتبر اللغة هي « البناء » ، وطبق هذا التمييز السوسيري على تلك الأنساق الثقافية . ففي نسق (الأكل) مثلا اعتبر تتابع تقديم أطباق الطعام وألوانه أثناء وليمة معينة هي (الكلام بينما اعتبر التقاليد العامة المتعارف عليها والتي تحكم الوليمة كلها هي (اللغة) ، وبذلك تكون لغة أو لسان (لغة الأكل) هي النسق العام لإمكانات واحتمالات اختيار ألوان الطعام التي تتماشى وتتلاءم بعضها مع بعض لتكون وجبه ملائمة ومتجانسة، أما كلام (لغة الأكل) فهو أي تطبيق واقعي يمكن تحقيقه من هذه الإمكانات والاحتمالات . وفي نسق (الأثاث) اعتبر الترتيب الفعلي لقطع الأثاث في إحدى الحجرات هو (الكلام) بينما اعتبر إمكانات اختيار تجميع مختلف القطع داخل هذا النسق هو (اللغة) . وبالمثل تكون قطع الملابس التي يرتديها شخص ما في مناسبة معينة بالذات هي (الكلام) بينما احتمالات وإمكانات الاختيار بين مختلف قطع الملابس وتناسقها وتجانسها في شكل مناسب ومنسجم هي لغة أو لسان (لغة الملابس) وهكذا . فالسيميولوچيا العامة تؤلف إذن (برنامجا) يهدف إلى فك رموز وشفرات معنى أي مركب ثقافي سواء أكان ذلك المركب لغويا أو غير لغوي(١٢) .

والمجال الرئيسي الذي يركز عليه بارت معظم جهوده وكتاباته هو الأدب ومشكلات التفسير . وتتميز كتاباته على كتابات بقية المفكرين البنائيين بأنها تعالج في معظمها موضوعات ذات صلة قوية بالحياة اليومية، كما أنها تعرض لأمور تدور في أذهان الناس وتشغل بالهم إلى حد كبير ، ولذا فإن هذه الكتابات لا تخلو من عنصر الجاذبية والتشويق ولا تفتقر إلى السلاسة (رغم صعوبتها وتعقدها بل وغموضها في بعض الأحيان) ، كما أن معظمها يمكن قراءته واستيعابه في ليلة واحدة بعكس كتابات الآخرين جميعا وبدون استثناء .(١٣) ونظراً لتعدد وتنوع المجالات والموضوعات التي ارتادها في

(١٠) **Barthes, Semiology, pp. 92-5.**

(١١) **Frank Lentricchia, After the New Criticism, Methuen, London 1980, p. 129.**

(١٢) **Seung, op. Cit., pp. 120-21.**

(١٣) **Lintrecchia, op. cit., p. 129.**

كتاباته كان من الصعب على الكثيرين (تصنيفه) وتحديد انتمائه إلى مدرسة فكرية معينة ، أو حتى تحديد مكانته واتجاهه الفكري ، ولا يزال الكثيرون يختلفون حول ما إذا كان يُعتبر مفكرا (بنائيا) أو ينتمي إلى ما يُعرف باسم (مـابعد البنائية) ، أو إذا ما كان محللا نفسيا أو مفكرا وجوديا أو ملتزما سياسيا . فتنوع كتاباته بل واتجاهاته وتفسيراته توحي للبعض بأنه مفكر (ناشز) ـ إن صح التعبير ـ فهو ينتمي ويتبع تيارا فكريا معينا أثناء فترة معينة من حياته ولكنه لا يلبث أن يخرج عليه وهكذا . ولكن هذه التغييرات والتحويلات في اتجاهاته لا تعني وجود تناقض أو انقطاع في موقفه . فكل أعماله تؤلف في آخر الأمر وحدة متكاملة ومتجانسة . إلا أن هناك مع ذلك ما يشبه الاتفاق على أهم الإسهامات التي أسهم بها بارت في الفكر الفرنسي المعاصر والتي جعلت منه واحدا من أهم الكتاب البنائيين وبخاصة في مجال الأدب والنقد الأدبي ، لدرجة أننا نجد هناك من يعتبره خير من يمثل هذه المدرسة على اعتبار أنه يؤيد استخدام المدخل المنهجي العلمي للظواهر الثقافية كما عمل على تطوير السيميولوجيا ووضع أسس ما يطلق عليه اسم (علم) الأدب البنائي .

ويرد البعض أهمية بارت إلى موقفه من « النص » ومن « القراءة » وما يطلق عليه بوجه عام تعبير « لذة النص » Le Plaisir de texte ، وهو تعبير جعله عنوانا لأحد كتبه المهمة ، وقد صدر عام ١٩٧٣ ضمن مجموعة Tel Quel الشهيرة . وقد أدى به هذا الموقف من « النص » وضرورة الاعتناء بدراسته وإعطائه الأولوية في النقد الأدبي إلى المناداة بعدم جدوى التركيز على (المؤلف) وتعرف ما يعنيه أو يفكر فيه، وأن من الأفضل الاهتمام بالقارىء ، وذلك على اعتبار أن الأدب الذي يستحق الاهتمام ، هو الذي يساعد القارىء على أن يقوم بدور إبداعي وإيجابي وفعّال ، وهذه مسألة هامة سوف نعود إليها فيما بعد . وهناك إلى جانب ذلك من يرد أهمية بارت إلى مشايعته للكتابات الطليعية وللأدب الطليعي والكتّاب الطليعيين . فحين كان النقاد في فرنسا يأخذون على هؤلاء الكتاب ـ أو على بعضهم على الأقل من امثال آلان روب جرييه Alain Robbe-Grillet وغيره من أصحاب مدرسة « الرواية الجديدة » ـ غموض كتاباتهم وما تعاني منه من إبهام نتيجة لتداخل الأحداث وعدم وجود شخصيات واضحة أو (حبكة) يمكن تعرفها بجلاء ، كان هو يُعلي من شأن هذه الأعمال الروائية ويثني على هذا النوع من الكتابة التي تتطلب من القارىء إعمال الذهن لفهمها وحل غموضها ، بل إنه ذهب في ذلك إلى حد القول إن أغراض الأدب تتحقق على أكمل وجه من خلال هذه الأعمال (التي لا تُقرأ) أو لا يمكن قراءتها بسهولة ـ والتي تتحدى كل توقعاتنا . وعلى هذا الأساس فإنه في مواجهة الأعمال (القابلة للقراءة) والتي تتفق مع القواعد والمفاهيم التقليدية وضع الأعمال التجريبية (المكتوبة) ، أو التي يمكن كتابتها وإنْ كنا لا نعرف كيف نقرأها وإنما نستطيع أن نكتبها فحسب ، وهي كتابات ينبغي في الحقيقة أن تكتب في الوقت الذي نقرأها فيه . وهذه كلها عبارات قد تبدو غامضة ، وهو غموض مقصود ، لأن بارت كان يقف موقف العداء من « الوضوح clarté » الفرنسي المشهور الذي لا يترك فرصة للذهن لأن يعمل ويعاني في قراءة « النص » ويكاد يكتبه من جديد وهو يقرأه حتى يستطيع فهمه . ومع ذلك فإن الأستاذ جوناثان كللر ، الذي يعتبر واحدا من أكبر المهتمين ببارت ، يلاحظ أن هذا الكاتب الذي يؤازر الاتجاهات الطليعية لم يكن معروفا عن طريق معالجته للكتّاب المعاصـرين التجريبيـين فحسب ، وإنما كان معروفا أيضا من كتاباته عن الأدباء الفرنسيين الكلاسيكيين من أمثال راسين وبلزاك ، وأن أكثر ماكان يحب من الأدب كان هو الأدب الفرنسي منذ شاتوبريان Chateaubriand حتى بـروست ، بل إن بـروست بالذات كان فيما يبدو هو كاتبه المفضل .(١٤)

(١٤) Jonathan Culler; Barthes, Fontana Books, London 1983, pp. 9-10.

وقد يبدو اهتمام بارت بهؤلاء الكتاب والمؤلفين (الكبار) متناقضا مع رأيه عن ضرورة عدم إعطاء حياة المؤلف أكثر مما تستحقه والاهتمام بدلا من ذلك بدراسة النص ذاته ، وهو رأي عبر عنه بوضوح في مقال شهير له ظهر عام ١٩٦٨ بعنوان « موت المؤلف » La mort de l'auteur وفيه ينادي صراحة بضرورة العمل على زحزحة تلك الشخصية (أي المؤلف) من الوضع المركزي الذي تحتله في الدراسات الأدبية والكتابات النقدية . وفي ذلك يقول : « إننا نعرف الآن أن النص ليس مجرد صف من الكلمات التي تعبر عن معنى (لاهوتي) واحد هو رسالة المؤلف الذي يُنظر إليه كما لو كان إلها ، ولكن النص مساحة متعددة الأبعاد ، تمتزج فيها وتتلاطم مختلف الكتابات التي لا تتميز أي واحدة منها بالأصالة » ، ومع ذلك فإن چوناثان كللر ، الذي يستشهد بهذه العبارة للتدليل عى دعوة بارت إلى دراسة النص وليس المؤلف ، لا يملك نفسه من أن يلاحظ أن ذلك الكاتب الذي يقف هذا الموقف العدائي من (المؤلفين) هو نفسه (مؤلف) في المحل الأول . فهو كاتب له إنتاجه المتنوع الذي يكشف عن أسلوب ونظرة خاصين به ، وأن كثيرا من كتاباته هي نتاج مخيلة خصبة لمؤلف هو أستاذ للنثر الفرنسي وله مدخل فريد إلى التجربة ، وعلى الرغم من أنه كان (أثناء حياته التي انتهت منذ حوالي خمس سنوات) يشغل منصب أستاذ السيميولوچيا الأدبية في الكوليج دو فرانس فإن إنجازاته في النقد الأدبي بالذات متنوعة ، كما أن تأثيره ظهر في كثير من المجالات ، وأفلحت كتاباته و (مشروعاته) في أن تغير طريقة تفكير الناس عن كثير من الموضوعات الثقافية مثل الأدب والموضة والإعلان ، بل وتصور الذات والتاريخ والطبيعة وما إليها . (المرجع السابق ذكره ، صفحة ١١) .

وتلخص هذه الجوانب الملامح الاساسية في تفكير بارت ونظرته الى اللغة والأدب . فالمدخل البنائي هو المدخل الأساسي الذي يعتنقه في دراساته وأعماله الإبداعية والنقدية على السواء ، وهو مدخل يعطي أهمية قصوى للغة نظرا لتأثر البنائيين جميعا بلغويات دوسوسير حتى وإن لم يعترفوا بذلك صراحة ، ومن الطبيعي أن يؤدي ذلك الاهتمام باللغة إلى إعطاء أولوية مطلقة للنص من حيث هو بناء ، أي دراسة (الدال Signifiant) بدلا من الاهتمام بدراسة الرسالة التي ينقلها النص أو يحاول توصيلها (المدلول Signiifié).وهذا يتفق تماما مع التقليد البنائي الذي وضع دوسوسير أسسه في كتابه (دروس في اللغويات العامة) . وكان لابد له إزاء ذلك أن يغفل المؤلف أوعلى الأقل يهون من شأنه إلى حد كبير ، وذلك بعكس الوضع في الدراسات الأدبية والنقدية التقليدية التي تُعلي من شأن المؤلف وتركز عليه تركيزا شديدا وبخاصة في المؤلفات التي تحاول التأريخ للأدب . فهناك إذن علاقة منطقية تربط بين هذه الجوانب المختلفة وتجعل منها وحدة متكاملة . وعلى الرغم من أن بارت عالج كثيرا جدا من الموضوعات المتفرقة المتنوعة التي لا يكاد يقوم بينها رابط إلا أن تفكيره كان يسير طيلة الوقت في طريق واحد وهو يعالج هذه الموضوعات . وهذا الطريق أو الخط الواحد هو الذي نحاول أن نتبينه هنا ، لأن ذلك قد يساعد على فهم موقف ونظرة البنائيين إلى اللغة والأدب .

●●●

وعلى أي حال فإن تأثر بارت بلغويات دوسوسير (وبالتالي بالمدخل البنائي لدراسة الثقافة بما في ذلك اللغة) يظهر واضحا في كل كتاباته ، على الرغم من أنه هو نفسه لم يذكر اسم دوسوسير صراحةً في كتاباته الأولى،كما أنه يعتبر البنائية

نوعا من « النشاط » أكثر منهـا « مدرسـة أو حركـة » على مايقول في مقالـه عن « النشاط البنـائي » L'Activité Structuraliste[١٥] . ويحدد بارت الهدف من « النشاط البنائي » بأنه إعادة تكوين أو إعادة تركيب شيء ما Objet بطريقة تبين قواعد عمله ووظيفته ، وأن البنائية تهتم في المحل الأول بالشكل أو الصورة forme وليس المضمون او المحتوي ، وأنه حين ينظر « النشاط البنائي » في صور وأشكال المعنى أو الدلالة فإنه يبحث في الحقيقة عن الدوافع والحوافز التي تختفي وراء الأشياء التي نسلم بها والتي نقبلها بغير مناقشة ؛ وهي ما يطلق عليه كلمة Doxa [١٦]. فكأن التحليل البنائي يساعد على التغلغل وراء الظواهر الواضحة والغوص في أعماقها . ولن يتحقق ذلك إذا نحن قنعنا بأن نأخذ (المضمون) أو المحتوى على ما هو عليه . ومن الطبيعي أن يؤدي هذا الموقف الذي يرفض ـ بل يتحدى ـ الأفكار الشائعة المسلم بها إلى إخضاع هذه الأفكار ذاتها للتحليل من منظورات جديدة واعتبارها « منتجات ثقافية » وليس مجرد أمور « طبيعية » ، ثم البحث عن معناها الرمزي أو الحقيقي (أو الإضافي) . . هذا هو ما يفعله التحليل البنائي ؛ وهذا هو ما فعله بارت في كل أعماله وبوجه خاص في ذلك العدد الكبير من المقالات التي تناول فيها كثيرا من أمور الحياة اليومية (كالمصارعة الحرة ووجه جريتا جاربو والبفتيك والبطاطس المقلية والاستربتيز وغيرها) والتي ضمّنها في آخر الأمر كتابه « أساطير » Mythologies[١٧].وبالتالي فإن وجود الأدب يكمن في عمليات الدلالة التي يقوم بها الأدب وليس في (المدلول) أوما يراد الإشارة إليه . فالمسألة إذن ليست مسألة « موضوع » الوظيفة أو المحتوى وإنما هي مسألة « أنساق » الوظيفة . وهذا أمر يتعلق بطبيعة الكتابة ذاتها . وبقول آخر،فإن وجود الأدب بالنسبة لبارت يتمثل ليس في الرسالة التي يحملها ذلك الأدب أو ما يُطلَق عليه تبعا للمصطلحات السوسيرية ـ كلمة (المدلول Signifié) وإنما يتمثل هذا الوجود في النسق Systême ككل . وللعالم اللغوي رومان ياكوبسون عبارة تعبر عن هذا الرأي أصدق تعبير ، حيث يقول إن ماهو « أدبي » يشير إلى « ذلك النوع من الرسالة التي يعتبر شكلها ـ وليس مضمونها ـ هو موضوعها » الحقيقي . فالشكل إذن وليس المضمون هو المهم في الأدب ، كما أنه هو الموضوع الذي يجب أن يهتم به الناقد الأدبي في دراسته للأدب . والكتابة (الأدبية) أو (الابداعية) التي يشير إليها بارت بكلمة écriture ـ لا تهدف إلى توصيل أي معلومات ، كما أن ما يجذبنا إلى الادب هو كونه شيئا آخر غير مجرد الاتصال العادي المألوف وأن خصائصه ومقوماته الصورية والخيالية تكشف عن درجة من الغرابة والقوة والتنظيم والثبات لاتتوفر في الكلام العادي[١٨] .

وتحتل مشكلة « الكتابة » الأدبية أو الإبداعية مركزا هاما وأساسيا في كتـابات عـدد من المفكرين الفـرنسيين المعاصرين ممن تأثروا بمدرسة دوسوسير بشكل مباشرة أو غير مباشر . وفيليب سولير Philippe Sollers يلخص ذلك في كتابه Logiques بقوله : « لم تعد المسألة الجوهرية الآن هي مسألة الكـاتب وأعمالـه بقدر مـاهي مسألـة الكتابـة والقراءة » . فلقد ازداد الميل نحو تحويل الاهتمام من المؤلف (من حيث هو مصدر) ومن العمل (من حيث هـو

---

(١٥) ظهر هذا المقال في كتاب بعنوان « دراسات نقدية Essis Critiques » صفحات ٢١٣ ـ ٢٢٢) . وقد صدر الكتاب عن دار النشر Editions du Seuil, Paris 1964 .

(١٦) Lintrecchia, op. cit., p. 138

(١٧) Roland Barthes; Mythologies, Coll. Pierre Vives 1957; Coll. Points, Editions du seuil 1970; Culler, Barthes, op. cit., p. 17.

(١٨) Culler; Structuralist Poetics, op. cit. p. 134.

موضوع) إلى أمرين آخرين متداخلين ومترابطين وهما الكتابة écriture (من حيث هي نظام) والقراءة أو المطالعة lec-ture (من حيث هي نشاط) ، والذي دفع إلى هذا التحول هو أن التركيز على علاقة المؤلف بأعماله ـ كما كان عليه الاتجاه التقليدي في النقد الأدبي ـ كثيرا ما يؤدي إلى إغفال أو تجاهل خصائص الكتابة ومميزاتها من ناحية ، وإلى النظر الى الأدب كما لو كان مجرد صورة أخرى معدّلة من « فعل الاتصال عن طريق الكلام » أي اعتباره وسيلة لنقل الآراء والأفكار وتوصيلها من الناحية الأخرى . وورولان بارت يعالج هذه النقطة بالذات في أكثر من عمل من أعماله ، ولكنه يعرض لها ببساطة ووضوح شديدين في (ورقة) كان قد تقدم بها إلى المؤتمر الدولي عن لغات النقد وعلوم الإنسان وتحمل عنواناً طريفا هو : « يكتبُ : هل هي فعل لازم ؟ Ecrire:Verbe intransitif? » وهي ورقة قلما يهتم الباحثون في الموضوع بالإشارة إليها رغم ما تجمعه من طرافة وعمق ووضوح وصدق تعبير عن النظرة الجديدة الى (الكتابة). يقول بارت :

« ظلت الثقافة الغربية لعدة قرون تنظر إلى الأدب ليس كما ننظر نحن إليه الآن من خلال دراسة الأعمال والمؤلفين والمدارس ، ولكن من خلال نظرية حقيقية عن اللغة . وقد انحدرت هذه النظرية التي تُعرف باسم البلاغة الى الثقافة الغربية من العصور القديمة ، وسيطرت في العالم الغربي لما يقرب من ألفي سنة منذ أيام جورجياس حتى عصر النهضة . وقد تعرضت البلاغة للخطر منذ القرن السادس عشر نتيجة لظهور النزعة العقلانية الحديثة ، ثم قُضِيَ عليها تماما حين تحولت العقلانية إلى الوضعية في نهاية القرن التاسع عشر ، بحيث لم يعد هناك أي أساس فكري مشترك بين الأدب واللغة . ولم يعد الأدب ينظر إلى نفسه على أنه لغة إلا في أعمال عدد قليل من الرواد من أمثال مالارميه ، كما لم تعد اللغويات تزعم لنفسها إلا حقوقا قليلة جدا على الأدب ، وهي حقوق قاصرة على جانب فيلولوجي ثانوي لا يتمتع إلا بمكانة غير واضحة ، ونعني به الأسلوبيات .

« ولكن هذا الوضع يتغير الآن كما نعرف جميعا . . . فالأدب واللغة بسبيلهما إلى أن يعرف كل منهما طريقه إلى الآخر من جديد . وعوامل هذا التقارب متعددة ومعقدة ، ولكنني سوف أكتفي بذكر أكثرها وضوحا . فمن ناحية نجد أن بعض الكتّاب منذ أيام مالارميه يجاهدون في القيام باكتشافات جذرية في الكتابة ، وجعلوا من ذلك موضوع أعمالهم على ما فعل بروست وجويس، بينما نجد من الناحية الأخرى أن اللغويات ، أفلحت في تطوير نفسها بفضل تأثير رومان ياكوبسون بحيث أدخلت في مجالها ما هو شعري أو ما ينجم عن الرسالة من تأثيرات ، وليس فقط ما تشير إليه هذه الرسالة . وبذلك أصبح لدينا الآن ـ في رأيي ـ منظور جديد للبحث مشترك بين الأدب واللغويات ، وبين المبدع والناقد . وهذه مسألة خليقة بالتوكيد ، إذ بعد أن كان كل منهما مستقلا عن الآخر بدآ يرتبطان أحدهما بالآخر بل ويندمجان معا . وهذا يصدق على الأقل على بعض الكتاب الذين أصبحت أعمالهم تميل في زيادة واضحة إلى أن تصبح نقدا للغة . وأود فيما يتعلق بهذا التطور أن أبدي بعض الملاحظات . . التي تبين كيف يمكن التعبير عن نشاط الكتابة بمساعدة بعض المقولات اللغوية .

« هذا الاتحاد بين الأدب واللغة . . يمكن أن نسميه بصفة مبدئية (لعدم وجود تسمية أفضل) ، النقد الدلالي ، لأن هذه التسمية تعني ضمنيا أن الكتابة نسق من العلامات ، وبحيث لانخلط بين هذا النقد الدلالي

والأسلوبيات . . لأنه اكبر منها وله منظور اوسع ، كما أن موضوعه لا ينشأ من الأعراض البسيطة للصورة ، أو الشكل وإنما ينشأ من نفس العلاقات التي تقوم بين الكاتب العادي (وليس الكاتب المبدع) واللغة . وكذلك لايغفل هذا المنظور العناية والاهتمام باللغة وإنما هو يتضمن على العكس من ذلك العودة إلى حقائق الأنثربولوچيا اللغوية . وسوف أذكر هنا بعض هذه الحقائق لأنها لاتزال تملك قوة التحدي لبعض الأفكار السائدة عن الأدب .

« فأحد المبادىء الخاصة باللغويات المعاصرة هو أنه لا توجد لغة قديمة جامدة ، أو على الأقل لا توجد أي علاقة بين البساطة وعمر اللغة . فاللغات القديمة يمكن أن تكون كاملة ومعقدة تماما مثل اللغات الحديثة ، وليس هناك تاريخ تقدمي للغات . وعلى ذلك فحين نحاول العثور على مقولات أساسية معينة للغة في الكتابات الحديثة . . فإن ذلك لا يعني أن الكاتب يعود إلى أصل اللغة ، وإنما هو يعني فقط أن اللغة هي أصل الكاتب .

« والمبدأ الثاني ـ وهو مبدأ له أهميته الخاصة فيما يتعلق بالأدب ، هو أنه لا يمكن اعتبار اللغة أداة بسيطة للفكر ـ سواء أكانت أداة نفعية أو أداة تجميلية . فليس للإنسان ـ كنوع أو كفرد ـ وجود سابق على اللغة ، ولسنا نعرف حالة واحدة لإنسان بغير لغة ثم عكف بعد ذلك على تكوين تلك اللغة لكي (يعبر) بها عما يجري في داخله . فاللغة هي التي تحدد تعريف الإنسان وليس العكس .

« يضاف إلى ذلك أن اللغويات ـ من الناحية المنهجية ـ تعرّفنا بنوع جديد من الموضوعية . فالموضوعية التي تتطلبها العلوم الإنسانية كانت حتى الآن موضوعية ماهو موجود وقائم،كما أنها ترتكز على مبدأ تقبّل ماهو موجود تقبّلا تاما . أما اللغويات فإنها توحي من ناحية بضرورة التمييز بين مستويات مختلفة للتحليل ووصف العناصر المميزة لكل مستوى من هذه المستويات . وباختصار ، فإن اللغويات تتطلب إبراز وتوكيد (تمايز) الحدث أو الواقعة وليس إبراز وتوكيد (الحدث) نفسه . ومن الناحية الأخرى ، فإن اللغويات تتطلب منا أن نعترف بأن الحقائق والوقائع الثقافية حقائق مزدوجة دائما ، وذلك على عكس الحقائق الفيزيقية والبيولوجية،وأنها تردنا دائما إلى شيء آخر . .

« ويمكن تضمين هذه المبادىء الأولية القليلة في قضية واحدة نهائية تبرر كل البحوث التقليدية الدلالية . فنحن نرى الثقافة كنسق عام من الرموز الذي تحكمه نفس العمليات . وهناك وحدة في هذا المجال الرمزي : فالثقافة في كل مظاهرها عبارة عن لغة . وعلى ذلك فإن من الممكن الآن أن نتوقع قيام علم واحد وموحد للثقافة يعتمد على مختلف التخصصات التي تكرس نفسها لتحليل الثقافة كلغة ولكن على مستويات للوصف متفاوتة . وسوف يكون النقد الدلالي بطبيعة الحال مجرد جزء واحد في هذا العلم ، أو بالاحرى ، في هذا (الخطاب) عن الثقافة . وبمقتضى وحدة هذا المجال الرمزي الإنساني أحس أن لي الحق في أن أعمل تبعا للمسلّمة التي سوف أطلق عليها اسم مسلّمة التماثل Homologie ، والتي بمقتضاها يمكن القول إن بناء الجملة ـ وهو موضوع

اللغويات - يوجد أيضا عن طريق التماثل في بناء الأعمال . فالخطاب ليس مجرد إضافة جمل وعبارات إحداها إلى الأخرى ، وإنما هو ذاته جملة واحدة كبيرة »(*) .

ولقد آثرت أن أنقل هذا النص الطويل لأنه يسجل فيه عددا من المباديء الهامة التي توجه كتاباته وتحكم العلاقة بين اللغة والأدب من وجهة نظره ، وهي مباديء يتكرر ظهورها بشكل او بآخر في كثير من اعماله الأخرى ويعبر عنها بطرق مختلفة لأنها الأساس الذي يقيم عليه في الوقت ذاته تفرقته الشهيرة بين مايسميه الكاتب المبدع ecrivain والكاتب العادي ecrivant . ويبين هذا النص كيف ان بارت ينظر الى الكتابة الأدبية او الكتابة الابداعية ecriture على أنها كتابة (مغلقة) - حسب التعبير الذي سبق ان استخدمه في مطلع الفصل الثاني من كتابه الهام « درجة الصفر في الكتابة » Le degre Zero de L'ecriture ، ويعتبر ذلك نقطة اساسية في اختلاف الكتابة عن اللغة المنطوقة . فليست الكتابة الأدبية اداة للاتصال ، ولا هي طريق مفتوح يمر من خلاله الكلام الذي ينقل الأفكار والآراء في غير ترتيب اوتنظيم . بل الكتابة على العكس من ذلك تماما ، لغة قوية وصلبة ومتماسكة وقائمة بذاتها ولا تهدف الى توصيل اي نوع من الأفكار او حتى تقريب الافكار الغامضة غير الراسخة الى الاذهان . . انها تقف موقف التقابل مع الكلام ، لأنها تبدو رمزية وتتجه نحو الداخل او الباطن ، بينما لايكاد الكلام يرتفع عن ان يكون مجرد تدفق لعلامات جوفاء تكتسب دلالتها من عملية التدفق ذاتها فحسب . وقد يذكرنا هذا بما قالته اليس : « كيف اعرف ما افكر فيه قبل ان ارى ما اقوله ؟ » فالكتابة « تنمو مثلما تنمو البذرة ، وليس مثلما ينمو السطر »(١٩) عن طريق اضافة كلمات وجمل بعضها الى جانب بعض وهي الفكرة ذاتها التي عبر عنها في تلك (الورقة) التي نقلنا عنها النص الطويل السابق والذي يقول فيه ان « الخطاب ليس مجرد اضافة جمل وعبارات احداها الى الأخرى ، وانما هو ذاته جملة واحدة كبيرة »(٢٠) .

واعتبار الكتابة « نظاما » قائما بذاته وليست مجرد اداة للنقل والتوصل هو الذي دفع بارت الى التمييز بين الكتابة باعتبارها عملا (لازما) لا يتعدى ذاته ، والكتابة التي تتعدى ذاتها وتهدف الى نقل وتوصيل رسائل اخرى غير مجرد الكتابة . وثمة فارق كبير بين ان يقول الكاتب انه « يريد ان يكتب شيئا ما » - وهذا هو نوع الكتابة المتعدية - وان يقول انه « يريد ان يكتب » فحسب . فهنا يكون (الفعل : يكتب) فعلا لازما وغير متعد . وهذه التفرقة بين نوعي الكتابة : الكتابة (اللازمة) والكتابة (المتعدية) هي اساس التمييز ليس فقط بين الكتابة الأدبية او الابداعية التي

(*) عقد مؤتمر « لغات النقد وعلوم الانسان » في مدينة بلتيمور في الفترة بين ١٨ - ٢١ اكتوبر ١٩٦٦ وحضره ما يزيد على مائة عالم ومفكر في الانسانيات والعلوم الاجتماعية من امريكا ولماني دول اخرى . وكان المؤتمر هو البداية الأولى لسلسلة من حلقات البحث والندوات التي استغرقت عامين لبحث تأثير ووطأة الفكر « البنائي » على المناهج النقدية في الدراسات الانسانية والاجتماعية . وقامت مؤسسة فورد بتمويل المؤتمر الذي عقد تحت رعاية Johns Hopkins Humanities Center وقد حضر المؤتمر من المفكرين (البنائين) الفرنسيين رولان بارت وجاك لاكان وجاك دريدا كما حضره عدد من المفكرين مثل لوسيان جولدمان Lucien Goldmann وجان ابوليت Jean Huppolite وتسفتيان تودوروف Tzvetan Todorov وغيرهم . وقد نشرت اعمال المؤتمر باللغة الانجليزية اول مرة عام ١٩٧٠ تحت عنوان The languages of Criticism and the Social Science ثم اعيد النشر عام ١٩٧٢ تحت عنوان The structuralist controversy وقام بنشره جامعة جون هوبكنز التي اشرفت على المؤتمر . ولحن نعتمد هنا على هذه الطبعة .

(١٩) Barthes; le degr'e zero de l'eriture; Eng. translation: Writing Degree zero, (by Annette Lavers & Colin Smith); Jonathan Cape, London 1967, p. 18.

(٢٠) Le degro zero, pp. 17-18; Lintrecchia, op. cit. p. 130.

يختصها بكلمة ecriture وبين الكتابة الأخرى العادية وإنما هي ايضا اساس التمييز بين الكتاب المبدعين ecrivains والكتّاب العاديين (او حتى الكتبة) ـ ان صحت هذه الترجمة لكلمة ecrivants . ويلغ به الاهتمام بهذه التفرقة الى حد ان يخصص لها مقالا مستقلا بعنوان : Ecvivains et ecrivants نشره في كتابه (دراسات نقدية) الذي سبقت الإشارة اليه (صفحات ١٤٧ ـ ١٥٤) ، وفيه يقول : ـ

« منذ وقت طويل جدا ، ربما يمتد بطول كل فترة الرأسمالية الكلاسيكية ، أي الفترة من القرن السادس عشر حتى القرن التاسع عشر في فرنسا ، كان الكتاب المبدعون هم وحدهم الذين يملكون اللغة بغير منازع ، وذلك إذا نحن استثنينا الوعاظ ورجال القانون الذين كانوا على أية حال يقتصرون على استخدام لغة وظيفية . وفيما عدا هؤلاء لم يكن هناك من يتكلم . ولكن الغريب أن هذا النوع من احتكار اللغة أدى إلى ظهور نظام جامد هو نظام من « المنتجين » أكثر منه نظاما للإنتاج أو الابتكار ، بمعنى أن مهنة الأدب لم تكن هي التي تم تكوينها وتنظيمها على الرغم من أنها كانت قطعت شوطا طويلا في التطور خلال تلك السنوات الثلثمائة ، وتقدمت من الشاعر المحلي إلى الكاتب الذي يمارس عمله على نطاق واسع . فلقد ظل جوهر الخطاب الأدبي . . بدون تغيير يذكر منذ ايام مارو Marot حتى فرلين Verlaine ، ومنذ أيام مونتاني Montaingne حتى جيد Gide . . » (دراسات نقدية ، صفحة ١٤٧) .

ويذهب بارت في التمييز بين الكاتب المبدع والكاتب العادي إلى حد القول إن للكاتب المبدع وظيفة Fonction في المجتمع بعكس الكاتب العادي الذي يمارس نشاطا activité فحسب ،وإن كان ذلك « لايعني أن الكاتب المبدع هو ماهية essence خالصة فهو يفعل ، ولكن فعله متأصل وجوهري وحالّ في موضوع ذلك الفعل وملازم له . ومن المفارقة أنه يمارس ذلك الفعل على نفس الأداة التي يستخدمها ، ألا وهي اللغة »،وليست هذه الممارسة بالعمل السهل الهين ، فعلى الرغم من أنه إنسان ملهم وموهوب فإنه يلقى الكثير جدا من العناء في استخدام اللغة خاصة وأنه يراعي في « الكتابة » نوعين من المعايير : معايير فنية Téchniques تتعلق بعمليات الإنشاء وأسلوب الكتابة وما إلى ذلك،ومعايير حِرَفية artisanantes تتعلق بالمثابرة والدقة والإتقان . ولكن الفارق هنا ـ كما سبق أن ذكرنا ـ هو أن « المادة الخام » ـ أي اللغة ـ تصبح بشكل ماهي هدفها . فالأدب في صميمه نشاط يتولد ذاتيا ويعود على نفسه،وهو يشبه في ذلك الآلات السيبرنية التي يتم تركيبها وإدارتها ذاتيا » (مقالات نقدية : صفحات ١٤٧ ـ ١٤٩).وباختصار ، فإن الكاتب المبدع « يتصور الأدب غاية » في ذاتها ولا يعتبر اللغة مجرد أداة أو وسيلة وإنما ينظر إليها على أنها (بناء) ، ولذا كان « الكاتب المبدع هو الإنسان الوحيد الذي ـ بحكم التعريف ـ يفقد بناءه الخاص وبناء العالم في بناء اللغة » (مقالات نقدية ، صفحة ١٥٠) . ويزيد بارت المسألة وضوحا فيصف الكاتب المبدع بأنه « إنسان يريد أن يكون كاتبا » وأنه « حارس معبد اللغة الفرنسية العظيمة»وأنه يلقي الاحترام والاستهجان معا من الناس وعلى قدم المساواة ، كما يصف اللغة الفرنسية ذاتها بأنها « نوع من الثروة القومية ، أو السلعة المقدسة التي يتم إنتاجها وتعلمها واستهلاكها وتصديرها ضمن إطار من اقتصاديات القيم السامية » (صفحة ١٥٠) . فالكاتب المبدع فيه إذن شيء من (الكاهن)؛بينما الكاتب العادي فيه شيء من (الكاتب العمومي) . ولغة الكاتب المبدع عبارة عن فعل acte لازم وكاف بذاته ولا يتعدى مجاله

إلى أي شيء آخر ، ولهذا فهي عبارة عن إشارة لها دلالتها ، بعكس لغة الكاتب العادي التي هي مجرد نوع من النشاط فحسب .

●●●

وواضح من هذا كله أن بارت يعرِّف الكاتب المبدع ليس عن طريق أي إنجازات إيجابية وإنما يعرفه بطريقة سلبية . فليس المهم في نظره هو « العمل » بقدر ماهو فكرة الكتابة في ذاتها . بل إن الأهم من ذلك هو (الرغبة) في الكتابة . وهذا هو ما كان يعنيه من قوله إن « الكاتب المبدع هو الذي يريد أن يكون كاتبا » وأنه يعرف عن عمق اللغة وأغوارها أكثر مما يعرفه عن فائدتها . وعلى الرغم من أنه يريد بطبيعة الحال أن يكون (محبوبا) وقريبا من القراء فإن الأهم من ذلك بالنسبة له هو اعتراف القراء به ككاتب[٢١] . أما الكاتب العادي الذي يصف بارت أعماله وكتابته بأنها كتابة (متعدية) فإنه يضع لنفسه هدفا محددا يعمل على تحقيقه ، مثل التدليل والبرهنة أو التفسير أو التعليم ، ولا تعتبر اللغة بالنسبة لكل هذه الأهداف سوى مجرد وسيلة وأداة . « فاللغة بالنسبة لهؤلاء الكتبة تسند العمل وتدعمه ولكنها لا تؤلفه » (مقالات نقدية : صفحة ١٥١) . وحتى إذا أبدى أحد هؤلاء الكتّاب العاديين شيئا من الاهتمام أو العناية بالكتابة الأدبية écriture فإن ذلك لا يعتبر اهتماما (أنطولوجيا) بأي حال ، لأن مثل هذا الكاتب لا يمارس أي فعل فني أساسي وخاص على اللغة ، وإنما هو يستخدم اللغة السائدة بين غيره من (الكتبة) الآخرين ، ونادراً ما يستخدم أسلوبا وكتابة متميزين وخاصين به هو وحده من دونهم . فالذي يميز الكاتب العادي إذن هو أن مشروعه للاتصال هو مشروع ساذج وبسيط كما أنه لا يعترف بأن رسالته سوف تنعكس على ذاتها أو أنه يمكن للآخرين أن يقرأوا فيها شيئا غير ما أرادت أن توصله إليهم (نفس المرجع والصفحة) . وهذا بالضبط عكس ما نجده في الكتابة (الأدبية) أو (الإبداعية) حيث يدرك الكاتب (المبدع) أن لغته التي هي لغة لازمة وكافية بذاتها ـ وذلك باختياره وبفضل ما يتحمله فيها من مشقة وعناء ـ تحمل نوعا من اللبس والغموض وتثير التساؤلات ولا تقطع بشيء . وهذا هو ما كان يقصده جاك ريجو Jacques Rigaut من عبارته : « حتى حينما أؤكد فإنني أتساءل » (مقالات نقدية ، صفحة ١٥٢) .

ويضيف بارت إلى ذلك فارقا آخر بين نوعي الكتابة والكتّاب من حيث استخدام اللغة أيضا ، وهو أن لغة الكاتب المبدع تعتبر هي الموضوع الفذ والفريد الذي يتلاءم بطريقة فذة وفريدة مع نظام أقيم خصيصا من أجلها وهو الأدب ، بينما لغة الكاتب العادي يتم « إنتاجها واستهلاكها » من خلال نظم نشأت في الأصل لكي تحقق وظائف أخرى غير الاهتمام باللغة ، مثل الجامعات والبحوث والسياسة وما إليها . ولذا كان من الصعب على هذه اللغة أن تقوم بذاتها أو أن تتمتع بأي قدر من الاستقلال الكامل ، لأنها ليست في آخر الأمر سوى أداة بسيطة ، كما أن طبيعتها ـ كسلعة ـ تتوقف على « المشروع » الذي هي أداته (صفحة ١٥٢) .

كل هذا يبين لنا مدى اهتمام بارت باللغة (اللازمة) . وهو اهتمام يشاركه فيه بعض البنائيين وما بعد البنائيين الآخرين من أمثال فوكوه ودريدا . فهم جميعا ينظرون في إكبار وإجلال لهذه اللغة التي تحررت من عبء الإشارة إلى أمور وأشياء أخرى غير ذاتها . وبارت يصف هذه اللغة الجديدة المتحررة من قيود الإشارة والتمثيل بأنها لغة حميدة صادقة أو

(٢١) Annette Lavers; Roland Barthes: Structuralism and After; Methuen, London 1982, pp.32-4.

حسنة النية والقصد ، بينما يصف لغة الكتابة التي تشير إلى أشياء أخرى (أو اللغة المرجعية) بأنها لغة ذميمة وسيئة القصد . فهذا التحرر من عبء الإشارة والتمثيل يزيد من متعة الكتابة والقراءة لأن الكتابة هنا تراد لذاتها ، وهذا بالضبط ما يعنيه من تعبير « درجة الصفر في الكتابة » . فهذه كتابة تعتبر من أسمى وأرقى الإنجازات في تاريخ الجنس البشري لأنها تحقق وتؤكد تفوق وسيادة اللغة الإنسانية . إن هذه اللغة الصادقة الحميدة تمثل ثورة لغوية بكل معاني الكلمة لأنها تخلص اللغة من عبودية وظيفة الإشارة والمرجع والتمثيل وتتبنى وظيفة أخرى راقية وسامية هي عدم الإشارة أو الرجوع لغير ذاتها .(٢٢) .

ولكن من الإنصاف مع ذلك أن نذكر أن فكرة اللغة الصادقة الحميدة المتحررة من قيود الإشارة والتمثيل تتعرض لكثير من النقد والتجريح حتى من بعض المعجبين ببارت والبنائية وما بعد البنائية.فليس من السهل في نظر هؤلاء النقاد فهم تعبير « لغة غير مرجعية » أو « لغة غير تمثيلية » ، لأن الفكرة ذاتها ـ على ما يقول سيوونج ـ تبدو متناقضة مع نفسها، إذ كيف نطلق كلمة (لغة) على شيء لا يمثل شيئا آخر غير ذاته ، أو لا يشير إلى شيء آخر معين بالذات ؟ فحتى (لغة) الروايات الخيالية التي تؤخذ عادة على أنها لغة غير مرجعية وغير تمثيلية لأنها لا تشير إلى موضوع أو إنسان أو حادث واقعي وحقيقي وتمثلها فإنها تشير رغم ذلك كله إلى اشخاص متخيلين وإلى أحداث متصورة ولكن يمكن حدوثها في الواقع . وليس ثمة على أي حال ما يدعو إلى قصر مجال الإشارة أو التمثيل على العالم الواقعي المشخص العياني ، بل إنه ليس ثمة ما يدعو إلى القول بوجود اختلاف جوهري بين وظيفة التمثيل والإشارة إلى الأمور المتخيلة وتمثيل الأمور الواقعية والإشارة إليها.وعلى ذلك فإذا كانت هذه اللغة (الجديدة) قد نفضت عن نفسها الوظيفة التقليدية للتمثيل والإشارة فإنها تكون بذلك قد حكمت على نفسها بالفشل والعجز عن الإشارة حتى إلى نفسها،لأن الوظيفة اللغوية للإشارة إلى الذات تشبه بالضرورة وظيفة الإشارة إلى الآخرين أو الأشياء الأخرى . ولذا يكون من الخطأ الاعتقاد بأن اللغة المتميزة حقا هي تلك التي تشير إلى ذاتها فحسب ، لأن مثل هذه اللغة لن تكون في آخر الأمر سوى نوع من اللعب بالألفاظ والعلامات .(٢٣)

وهذا النوع من التحرر الكلي هو الذي أعطى الفرصة لمفكر مثل چاك دريدا لأن يتلاعب في كتابه (رنة حزن Glas) بكلمات وألفاظ هيجل Hegel الفيلسوف صاحب كتاب (فلسفة القوة) وكلمات وألفاظ چان چينيه Jean Genet الروائي اللص الذي حُكم عليه بالسجن لاتهامه بالسرقة وكان يمارس الشذوذ الجنسي ويبشر به،ويقابل بينهما

---

(٢٢) Seung, op. cit. p. 24.

ومع ذلك فان بارت يؤمن بما يسميه « الخاصة الارهابية المطلقة للغة »، وان كانت هذه الخاصة تبدو غامضة للكثيرين بما في ذلك الكتاب الطليعيين انفسهم . ولم يحاول بارت ان يوضح لنا ما يقصده بذلك . والواقع ان كثيرا من احكامه الاخرى حول هذا الموضوع وحول طبيعة اللغة بوجه عام تفتقر الى الوضوح مثل اعتباره ان كل الاعمال هي اعمال دجماطيقية ، وان الكاتب (المبدع) هو النقيض لكل ما هو دجماطيقي ، الا ان بارت ينظر في الوقت ذاته الى اللغة على انها (نسق) ، وهو يعبر بذلك عن ادراكه للنص (المكتوب) ومدى ثراء ذلك النص وامكان اعادة قراءته او « كتابته » ، فالكاتب المبدع لا يعرف لمن يوجه الخطاب ، كما انه هو الانسان الوحيد الذي يمكن لاي شخص آخر ان يناقض ويعارض نصوصه (الكاملة) احداها بالأخرى بعيدا عن السياق الذي يمكن للكاتب وحده ان يقدمه ، وكان هذا من اكبر مايثير بارت ولذا كان ينظر بعين الخوف والتردد الى اعماله على ماسترى ـ (انظر كتاب آنيت لافرز صفحة ٣٨) .

(٢٣) Seung, op. cit., pp. 242-3

ويحاول أن يربط بين أفكار الاثنين وأن يبدّل بعض كلمات (النصين) ببعض وأن يصل إلى معاني جديدة من كلمات عادية واضحة (٢٤) .

وأيا ما تكون الانتقادات التي توجه إلى هذه اللغة (الجديدة) فإن قصر هذه اللغة على مجال الأدب لا يترتب عليه بالضرورة تحديد ذلك المجال أو تضييقه ، أو اقتصار الأدب على موضوعات معينة بالذات . فميدان الأدب في نظر الكتاب البنائيين ، وبالذات في نظر بارت ، رحب وفسيح إلى أبعد الحدود ، وقد شغل بارت نفسه بالدفاع عن هذه القضية وعرضها بشكل واضح وصريح ومباشر في مقاله : Science Versus Literature الذي نشره في الملحق الأدبي لجريدة التايمز (٢٥) . ورغم قصر المقال فإنه يعتبر أحد الأعمال الهامة التي تلقى كثيرا من الأضواء على بعض الجوانب الغامضة في فكر بارت وبالذات نظرته إلى الأدب والكتابة الإبداعية وشروطها ومقوماتها ، بحيث يمكن اعتبار المقال تكملة لكتاب « درجة الصفر في الكتابة » . فالمقال في جوهره دفاع عن الأدب ، وفيه يحاول أن يتبين أن الأدب يملك كل الخصائص (الثانوية) للعلم . والمقصود بهذه « الخصائص الثانوية » تلك الخصائص التي لا تدخل بالضرورة في تعريف العلم . فمضامين الأدب هي نفسها مضامين العلم . وليس هناك موضوع علمي واحد لم يتناوله الأدب بشكل ما في مكان ما من العالم ، كما أن « عالم العمل الأدبي هو عالم كلي تحتل فيه كل المعارف الاجتماعية والسيكولوجية والتاريخية مواضع خاصة بها ، بحيث نجد في آخر الأمر أن الأدب يتمتع بتلك الوحدة الكونية الشاملة التي عرفها الإغريق القدامى والتي نفتقدها الآن نتيجة لحالة التجزؤ التي تتصف بها علومنا (الحديثة) . وللأدب مناهجه وبرامج بحوثه الخاصة التي تختلف من مدرسة لأخرى ومن عصر لعصر ، كما أن له قواعد للبحث خاصة به ، وله دعاواه وادعاءاته بإمكان إجراء بعض التجارب ، بل إن له (أخلاقياته) المتميزة ـ سواء بسواء مع العلم ـ وهي أخلاقيات تتمثل في طريقة استنباط القواعد التي تحكم ممارسة الأدب في ضوء نظرته إلى طبيعته الخاصة ، وهكذا.(صفحة ٤١٠ من كتاب لين ـ المرجع السابق ذكره) .

ولكن هناك بعد هذا كله اختلافا واضحا بين العلم والأدب ، وهو اختلاف جوهري ، ويتمثل في طريقة استخدام كل منهما للغة ، أو على الأصح ، نظرة كل منهما إلى اللغة .

اللغة بالنسبة للعلم أداة ، ولذا فإن من صالح العلم أن يجعل هذه اللغة (شفافة) أو (محايدة) بقدر الإمكان حتى تستطيع أن تضطلع بمهام العلم وتساعد على إتمام إنجازاته ، وحتى تتلاءم مع أعماله ووسائله وفروضه ونتائجه ، أي أن تتفق وتتلاءم مع مادة العلم وموضوعه وواقعه . وهذه كلها أمور تقع خارج اللغة بل وتسبق عليها . فهناك من ناحية مضمون الرسالة العلمية ـ وهي كل شيء ـ كما أن هناك من الناحية الأخرى الصيغة اللفظية التي تستعمل في التعبير عن ذلك المضمون ، وهذه تأتي في المرتبة الثانية بالنسبة للمضمون ، بل إنها لاتكاد تعتبر شيئا على الإطلاق .

---

(٢٤) انظر في ذلك مقالنا عن : « جاك دريدا ، فيلسوف فرنسا المشاغب » ـ مجلة العربي ، العدد ٢٩١ فبراير ١٩٨٣ صفحة ٤٦ .

(٢٥) Barthes, "Science versus Literature", in The Times Literary Supplement, September 28th, 1967.

وقد نشر المقال بعد ذلك في الكتاب :

Michael Lane (ed); Introduction to Seructuralism, Basic Books, N.Y. 1970.

والاشارات هنا الى هذا الكتاب .

ولذا فليس من قبيل المصادفة أن يرتبط تقدم العلم والتجريب والعقلانية (أو بقول آخر : تقدم « الروح العلمية » بالمعنى الواسع للكلمة) منذ القرن السادس عشر بتدهور (استقلال) اللغة ، بحيث لم يعد للغة سوى مكانة « الأداة » أو « الأسلوب الجميل » فحسب ، وذلك بعكس ما كان عليه الحال في القرون الوسطى حين كانت الثقافة الإنسانية تهتم بأسرار الكلام وأسرار الطبيعة على قدم المساواة ، وذلك تحت ما يُعرف باسم Seven Liberal Arts (صفحة ٤١١) .

الوضع يختلف عن ذلك تماما بالنسبة للأدب ، أو على الأقل ذلك اللون من الأدب الذي تحرر من كل أشكال الكلاسيكية والنزعة الإنسانية أو الهيومانيزم Humanism،إذ لم تعد اللغة بالنسبة له مجرد أداة ملائمة لواقع اجتماعي أو انفعالي له وجود سابق على تلك اللغة ، بحيث تكون هذه اللغة (مسئولة) عن التعبير عن ذلك الواقع من خلال إخضاع نفسها لعدد من القواعد الأسلوبية . فاللغة هي « كيان الأدب ووجوده » ، بل إنها تؤلف كل « عالمه » . وبالمثل فإن « الأدب يوجد برمته في فعل الكتابة » وليس في التفكير أو الوصف بالكلام والألفاظ أو عن طريق السرد والحكاية أو الإحساس والشعور.ولقد سبق أن أشرنا إلى عبارة رومان ياكوبسون التي يقول فيها إن ما هو « أدبي » يشير إلى « ذلك النوع من الرسالة التي تعتبر شكلها - وليس مضمونها - هو موضوعها » وأنها تعبر أفضل تعبير عن هذا الرأي الذي يعتنقه بارت . وهكذا يجد الأدب نفسه الآن وقد « حمل وحده كل مسئولية اللغة » ، لأنه على الرغم من أن العلم (يحتاج إلى) اللغة - إلى حد ما على الأقل - فإنه لا يوجد (في) اللغة كما هو حال الأدب . وإذا كان في الإمكان تعليم العلم ، أي التعبير عنه وعرضه ، فإن الأدب يتحقق عن طريق الإبداع وليس عن طريق النقل والتوصيل ، وكل ما يمكن تعليمه هو تاريخ الأدب وليس الأدب ذاته . أو كما يقول بارت : « العلم منطوق ، والأدب مكتوب . العلم ينتقل عن طريق الصوت ، والأدب يتبع حركة اليد ، وبذلك فليس لهما نفس الكيان الجسمي الفيزيقي ، وبالتالي لا توجد خلفهما نفس الرغبة » . (صفحة ٤١٣) . ولا يخفي بارت دهشته من اخفاق العلم وفشله وتقاعسه عن اللغة التى يستخدمها كي يتعرف طبيعتها ، وانه يخفي ذلك الفشل رواء التظاهر بانه يؤمن بان اللغة هي مجرد اداة فحسب .

فالكتابة الإبداعية écriture إذن هي التي تستطيع - وحدها - أن (تمارس) اللغة في كليتها . ودور الأدب هو إبراز وتبيين سيادة اللغة،وهو أمر تنكره « المؤسسة العلمية » . ولقد كان الأدب يعرف طيلة الوقت ما تحاول أن تكتشفه الآن العلوم الإنسانية من اجتماعية وسيكولوجية ولغوية وغيرها . والفارق الوحيد هو أن الأدب « لم يقل » ذلك،ولكنه تولى « كتابته ».(المرجع نفسه ، صفحة ٤١٦) .

●●●

الأدب بالنسبة لرولان بارت « نشاط لغوي » متكامل ومستقل بذاته على ما رأينا ، ولا يهدف الكاتب المبدع من « الكتابة » الى تضمين اي حقائق او معلومات معينة محددة وانما يهدف الى اثارة مختلف الأفكار في ذهن القاريء . وكذلك لا تتضمن « الأعمال الخيالية » أية حقائق اخلاقية او اية معلومات عن المجتمع او عن أي شخصية واقعية ، بل إنها لا تقدم شيئا ذا بال عن المؤلف نفسه . فليس ثمة علاقة اذن بين الكاتب المبدع والكتابة تسوغ لنا محاولة الوصول

من دراسة النص الى معرفة المؤلف او محاولة فهم النص في ضوء دراسة حياة صاحبه . ويذهب بارت الى ابعد من ذلك فيقرر انه بمجرد ان تتم طباعة النص يفقد الكاتب او المؤلف كل حقوقه فيه فلا يعود هو صاحب ذلك النص او مالكه ولا يتمتع ازاءه بأية حقوق للمِلْكية الفكرية ، وبذلك يكون للقاريء او الناقد الحرية في ان يفعل بالنص ما يشاء وأن يخضعه لمختلف الأساليب والمناهج للكشف عما يسميه بارت (جمع) او (تعدد) النظم التي يحتويها النص ، وتعرف الامكانات غير المحدودة لاعادة كتابة هذا النص نفسه من جديد[٢٦] . فالوضع هنا اشبه شيء بعلاقة المؤلف الموسيقيّ بالعمل السيمفوني الذي يبدعه من ناحية وخضوع هذه السيمفونية للقراءات والتفسيرات المختلفة التي يقوم بها مختلف قادة الفرق الموسيقية وهم يقدمون هذا العمل من الناحية الأخرى . وبارت نفسه كان ينظر بكثير من التردد والخوف الى اعماله بعد ان ينتهي منها وتجد طريقها الى المطبعة وتخرج بذلك عن سيطرته . وفي حوار مع تيبوديه Thibaudet يقول بارت ، وهو يشير الى كتابه « درجة الصفر في الكتابة » :-

« أما فيما يختص بالشخص المنتج الذي يقدم عمله بشكل علني فيتعرض لنظرات الآخرين وهم يحدقون فيه متفرسين فإنني كنت اشعر بكثير من الحياء والخجل . وأذكر أنني كنت أُسير ذات مساء في طريق سان ميشيل بعد أن علمت أن كتابي (درجة الصفر) بسبيله إلى الصدور فتملكني شعور بالخجل من نفسي حين أدركت أنني لن أستطع أبدا استرداده مرة اخرى » .

وآنيت لافرز Annette Lavers التي أوردت هذه القصة (صفحة ٤٠ من كتابها السابق ذكره) تقول إن بارت كان ينتابه هذا النوع من الفزع كلما كان يبدو له أنه لا يستطيع أن يتحمل سطوة الكلمات ومسئوليتها .

وهذا معناه ببساطة أن المدخل (البيوجرافي) يحمل بين ثناياه خطر « التقليص » reductionism . وهذا موقف آخر يضاف إلى العداء التقليدي الذي يحمله بارت نحو الآراء الواضحة المسلّم بها والمقبولة من الجميع (Doxa) . ويظهر هذا الموقف بوضوح وبشكل خاص في (درجة الصفر) الذي يرى الكثيرون أن هناك كثيرا من أوجه الشبه بينه وبين كتاب سارتر ما الأدب ؟ Qu'est - ce que la littérature الذي نُقل إلى اللغة العربية منذ سنين . ففي (درجة الصفر) يحاول بارت أن يعرض لتطور الأدب الفرنسي خلال القرون الثلاثة الأخيرة ، وأن يتخذ من ذلك أساسا لتبيين كيف ينبغي للأدب أن يتطور الآن . والظاهر أن هذه الفكرة كانت تغزو عقله في الحاح بحيث حاول أن يضع بالفعل نوعا من التخطيط لبرنامج عن كتابة التاريخ الأدبي ، وذلك في الفصل الذي أُلحقه بكتابه « عن راسين » Sur Racine بعنوان « تاريخ أو أدب » Histoire ou littérature? وكان يأمل أن يأتي هذا المخطط على درجة من الإحكام يصعب معها هدمه أو التهوين من شأنه من البداية عن طريق « استغلال » الانعزاليةَ الصورية التي قد يوحي بها العنوان نفسه ، أي الفصل أو العزل بين الأدب والتاريخ .

وقيام تاريخ أدبي جديد هو رهنٌ بإمكان القضاء أولا على « الامتيازات » التي يحظى بها « المؤلف » ، والتي أضفتها عليه النزعة التاريخية التقليدية في الكتابة عن تاريخ الأدب . فالتاريخ الأدبي التقليدي يعطي أهمية بالغة

---

(٢٦) Thody, op. cit. p. 3.

للمؤلف ويركز عليه تركيزا شديدا ويدور في معظم الوقت حول حياته ،ولذا فإنه يتخذ في العادة شكل سلسلة من الدراسات (المونوجرافية) التي يكاد كل منها يقتصر على دراسة احد المؤلفين لذاته . فالتاريخ هنا إذن هو مجرد تتابع (أشخاص) أو (مؤلفين) فرديين ومفردين . وقد نجم ذلك من النظرة « المثالية » إلى « المؤلفين الكبار » ـ كما يسمون في العادة ـ واعتبارهم مبدعين تجاوزوا بإبداعهم حدود زمانهم وارتفعوا عليه . وهذا موقف يرفضه بارت تماما على اعتبار أن الأدب في نظره هو (نظام) ثابت وراسخ ، وأن دراسته من هذه الزاوية تقتضي (بتر) الأدب من (الفرد) ، حسب تعبير لينتريشيا (المرجع السابق ذكره ، صفحة ١٣٥) ، على أساس أن المؤلفين ليسوا في آخر الأمر إلا مجرد « مشاركين » في ذلك النشاط الراسخ الذي يتخذ شكل (نظام) يتعداهم ويتجاوزهم كأفراد ويسمو عليهم ، شأنه في ذلك شأن كل النظم الاجتماعية institutions . وهذه نظرة تتفق تماما مع المنهج البنائي الذي يهتم أولا وقبل كل شيء بالنظام أو النسق ويُسقِط الفرد من اعتباره

●●●

في ذلك الفصل الذي كتبه بارت بعنوان « تاريخ أو أدب ؟» عدد من المبادىء الأساسية التي توجه دراسة التاريخ الأدبي . وهي مبادىء متداخلة ومتكاملة وقد يصعب فصلها أحدها عن الأخرى والتمييز بينها بشكل قاطع . ولكن ربما كان أول وأهم هذه المبادىء هو ضرورة إعطاء قدر أكبر من الاهتمام ـ ليس لتاريخ حياة الكاتب والمؤلف ـ وإنما لمعرفة (الجمهور) المعاصر له والذي يُفترض أنه يتلقى هذه الكتابة ، وذلك لتحديد وضعه الاجتماعي وخبراته العقلية . وسوف يستدعي ذلك ضرورة فحص الوضع (الأكاديمي) للناقد نفسه ضمن بناء التعليم العالي الذي تسيطر عليه فكرة (الجدران العالية) المرتفعة التي تشبه جدران القلاع والحصون ، والتي تقوم حاجزا بين مجالات المعرفة الإنسانية وتفصلها بعضها عن بعض . وبارت يعطي هذه المسألة بالذات أهمية قصوى . فهو يقف موقف المعارضة الشديدة من النقاد (الأكاديميين) ومن الدراسات النقدية الأكاديمية التي تتمسك بمحكات ومعايير أكاديمية بالية أدت إلى ظهور تفسيرات سيكولوجية ساذجة وفجة ، وبخاصة حين كان الناقد يحاول تفسير مادة (النص) بالرجوع إلى حياة الكاتب . ومن الطبيعي أن يعارض بارت هذا الاتجاه الذي يخالف مبادىء البنائية التي تنادي بضرورة فهم عناصر العمل الأدبي في علاقاتها بعضها ببعض دون الرجوع إلى أي سياق آخر خارج مجال الأدب ، مثل علم النفس أو التحليل النفسي . والخطأ الذي يقع فيه كثير من هؤلاء النقاد هو أنهم يفترضون أن الجوانب السيكولوجية التي تظهر في العمل الأدبي هي « تمثيلات » مباشرة للحقائق السيكولوجية في الحياة ، مع أن أوليات التحليل النفسي تبين لنا أن العلاقة بين نوعي الظواهر والحقائق أكثر تعقيدا من ذلك بكثير ، وأن بعض الرغبات والمشاعر والهواجس قد تؤدي إلى « تمثيلات » مناقضة لها على طول الخط [٢٧] . ولقد طبق بارت ذلك في كتابه عن المؤرخ الفرنسي جول ميشيليه Jules Michelet[٢٨] الذي يعتبر من أكبر مؤرخي القرن التاسع عشر الرومانتيكيين (١٧٩٨ ـ ١٨٧٤) . ويضم الكتاب

---

(٢٧) راجع في ذلك بالتفصيل مقالنا عن « النصوص والاشارات · قراءة في فكر رولان بارت » ـ مجلة عالم الفكر ، المجلد الحادي عشر ، العدد الثاني (يوليو ـ اغسطس ـ سبتمبر ١٩٨٠ ، صفحات ٢٤٢ ـ ٢٤٥) . وانظر ايضا .

John Sturrock; "Roland Barthes" in Id (ed); Structuralism and Since, Oxford U.P. 1979, p. 56.

(٢٨) Barthes; Michelet; Coll. Ecrivains de toujours, Editions du Seuil, Paris 1954

مقتطفات من كتاب ميشيليه مع تعليقات مستفيضة من بارت . ولكن بارت يعترف في بداية الكتاب بأن القاريء لن يجد فيه تاريخا لحياة ميشيليه أو لأفكاره ولا حتى تفسيرا لأي منها . وهذا معناه أنه يعزل النص تماما عن مؤلفه . وقد أخضع النص ذاته للتحليل وكشف عما يكمن فيه من رغبات وطموحات وتطلعات وهواجس دون أن يتعرض لتحليل مشاعر المؤلف نفسه . فقد كان بارت ـ حسب ما يقول چون ستاروك John Sturrock ـ يحترم الغموض المفرط الذي يطبع علاقة المؤلف بما يكتبه . »(٢٩) .

إلى جانب هذين المبدأين اللذين يتعلقان بالكاتب والقاريء (أو الناقد) هناك مبدأ آخر يتعلق بالنظرة الى « الخطاب » discours ، وبالذات خطاب الكاتب (الكبير) . ويقرر هذا المبدأ أنه ليس ثمة ما يدعو إلى افتراض أن ذلك الخطاب هو خطاب فريد في نوعه ومتفرد بذاته ، وأن الأولى بنا أن نخضعه للدراسة في ضوء الشواهد والبيانات المتاحة عن العقلية الأدبية والنظرة التاريخية الجماعية إلى اللغة الأدبية ، وأن نضع نظرية الأدب ذاتها ضمن إطار تاريخي معين . فأنطولوجيا الأدب أنطولوجيا تاريخية ، وليس هناك أدب « مطلق » أو أدب « مجرد »،وحين يوضع الأدب في إطار زمني محدد فإنه يصبح أحد الأنشطة الإنسانية العظيمة ، ويكون له شكله النسبي أو صورته النسبية ، كما تكون له وظيفته النسبية أيضا . فالتاريخ الأدبي يصبح « ممكنا » حين يكون « اجتماعيا » ويهتم بالأنشطة والنظم وليس بالأفراد (٣٠) . ودراسة تاريخ الأدب ، أو التاريخ الأدبي ، رغم أهميتها ، لا تراد لذاتها ، كما أن ذلك التاريخ لا يدرّس باعتباره « تاريخا » فحسب ، وإنما لأنه يساعد في الوقت ذاته على فهم الأوضاع والاتجاهات الأدبية المعاصرة . ومن هنا يمكن اعتبار (التخطيط) الذى وضعه بارت لتاريخ الكتابه أو (تاريخ نظام الأدب) محاولة من جانبه لتحديد وضع الأدب المعاصر وتقييمه . والمهم هو أنه لا يمكن التهوين بحال من أهمية التاريخ الأدبي خاصة وأن وجود الإنسان وأوضاعه وتجاربه هي أوضاع وظروف وأحوال تاريخية ، وأنها ظهرت نتيجة لقوى واهتمامات تاريخية أيضا . وبارت نفسه يقول في كتابه (درجة الصفر) إنه في الوقت الذي ينكر فيه الإنسان التاريخ يكون تأثير ذلك التاريخ في الحقيقة على أشده »(٣١) .

لقد نادى چان پول سارتر في كتابه « ما الأدب ؟ » بالابتعاد عن الجماليات aesthétisme وعن اللعب بالألفاظ ، ودعا إلى الالتزام الاجتماعي والسياسي . ويذكرنا سارتر بأنه في منتصف القرن التاسع عشر عكفت البورجوازية على تطوير أيديولوجية جديدة حتى تستطيع أن تبرر دورها الجديد في المجتمع ، ووجد الكتّاب الفرنسيون أنه يتعين عليهم إزاء ذلك إما أن يتقبلوا هذه الإيديولوجيا ويستسلموا لها وإما أن يرفضوها ويجعلوا من أنفسهم بذلك الرفض والإنكار فئة سياسية غير مؤثرة بل ومنبوذة من الجميع . وقد ترتب على ذلك الوضع أن اصبح الأدب « التقدمي » ـ أو على الأصح الأدب الأكثر تقدمية ـ مجرد نوع من النشاط الهامشي الذي لا يكاد يجد له جمهورا (مناسبا) . واضطر بعض الكتاب من أمثال فلوبير Flaubert ومالارميه Mallarmé تحت هذه الظروف إلى أن يكتبوا لونا من الأدب غير الملتزم ، بينما اتخذ

(٢٩) John sturrock, op. cit., pp. 56-7.

(٣٠) Barthes, Sur Racine, Editions du Seuil, Paris 1979, pp. 140-5, Lintrecchia, op. cit., pp. 135-6.

(٣١) Barthes; Le degre zero, p. 9.

السيرياليون في القرن العشرين موقفا يصفه سارتر بأنه نوع من الإنكار النظري العقيم الذي يتحاشى الاتصال الجاد بالعالم . وهذه كلها مواقف تختلف كل الاختلاف عن موقف سارتر والكتاب الذين ينتمون إلى جيله والذين كانت لهم تجربة « تاريخية » عميقة أثناء الحرب العالمية الثانية وحركة المقاومة . ولذا كان من الطبيعي أن يعطي هؤلاء الكتاب للالتزام ما يستحقه من عناية وتقدير وأن يعتبروا الأدب تعبيرا عن « مواقف » محددة يلتزمون بها . وسارتر له عبارة شهيرة لها دلالتها في هذا الصدد إذ يقول : « إن وظيفة الكاتب هي تمثيل العالم وأن يكون شاهدا عليه » . وصحيح أن الشعر يمكنه أن (يتلاعب) باللغة؛ أما النثر فإنه (يستخدم) اللغة ، بمعنى أنه يحدد الأشياء ويصفها ويكشف عنها لأن وظيفة الكاتب هي أن يسمى الأشياء بأسمائها . وهذا لا يمنع بالطبع من أن بعض صور الأدب الحديث (تتلاعب) أحيانا باللغة وبالكلمات بحيث يصف سارتر هذا اللون من الأدب بأنه (سرطان الألفاظ)، ولذا كان سارتر يرفض بشدة ما يُسمى بشعر النثر أو النثر المنظوم الذي يستخدم الكلمات بسبب ما صدر عنها من تناغم غامض، وكثيرا ما يكون ذلك على حساب وضوح المعنى(٣٢) .

بارت يشارك سارتر اعتقاده في أن يكون للأدب علاقة حيوية بالتاريخ والمجتمع ، كما يشاركه رأيه عن المكانة المتميزة التي كان يتمتع بها كتاب القرن الثامن عشر ، وأن عام ١٨٤٨ كان نقطة التحول بحيث أصبح الأدب منذ فلوبير نوعا من التأمل في اللغة وحوارا مع اللغة . ولكنه مع ذلك يرفض بشدة وصف الأدب الجديد أو الأدب المستحدث بأنه نوع من (سرطان الألفاظ) . فليس من الضروري أبدا أن تكون وظيفة (الكتابة) هي التوصيل أو التعبير عن فكرة محددة يراد نقلها . فقد تكون هذه الوظيفة هي مجرد تسجيل موضوع ما « يتجاوز اللغة » ويكون في الوقت ذاته هو التاريخ والوضع الذي يحتله هذا الشيء (أو الموضوع) في التاريخ . ويستشهد بارت على ذلك بما كان يفعله ايبير Ebert الذي كان يتولى أثناء الثورة الفرنسية إصدار نشره إخبارية بعنوان le Pѐre Duchene . . . يقول بارت في الفقرة الافتتاحية من كتابه (درجة الصفر) ، وهي فقرة تحظى باهتمام بالغ من كل الذين كتبوا في الموضوع :

« لم يكن ايبير الثائر يبدأ أي عـدد من نشرتـه الاخباريـة le Pѐre Duchȇne بدون تقـديم رذاذ من البذاءات . ولم يكن لهذه البذاءات معنى حقيقي وإن كان لها دلالتها . كيف ؟ من حيث إنها تعبر من موقف ثوري كامل . فهذا إذن مثال لطريقة في الكتابة لم تكن وظيفتها التـواصل أو التعبـير فحسب ، ولكن كانت وظيفتها فرض شيء يتجاوز اللغة ويكون في الوقت ذاته عبارة عن التاريخ والموقف الذي نتخـذه من ذلك التاريخ . » (درجة الصفر : الفقرة الأولى) .

فهنا إذن نجد أن ايبير كان يتبع طريقة في الكتابة لم يكن الهدف منها توصيل أي معلومات معينة محددة ، ولكنها مع ذلك كانت تحتوي على علامات (البذاءات) تدل على حالة اجتماعية معينة وعلى علاقة معينة أيضا بالمجتمع ، وتسجل

---

(٣٢) Sartre; Qu'est ce que la litterature; according to Culler; Barthes, op. cot., pp. 25-6.

بشكل أو بآخر الوضع التاريخي السائد والموقف الذي يتخذه الكاتب من ذلك التاريخ دون أن يفصح عن هذا كله بطريق مباشر . فالكاتب يترك الفرصة للقاريء ـ عن طريق هذه (العلامات) لأن يستخلص منها هذه الأمور بنفسه وهذه هي ميزة (الكتابة) الأدبية على الكتابة العلمية . . وعلى ذلك فإنه يمكن التمييز في هذه الفقرة الافتتاحية من الكتاب بين ثلاث (رسائل) ، إلى جانب المحتوى نفسه أو مضمون النص : ـ

(الرسالة) الأولى التي يحملها النص تقرر (إنني نص أدبي) ، وهذا هو ما يقصده بارت من إشارته إلى (علامات) الأدب ، بينما تقرر (الرسالة) الثانية أن النص ينتمي إلى أدب فترة معينة بالذات ، وأنه ظهر بفضل أحداث أدبية وتاريخية معينة أو نتيجة لهذه الأحداث . وهذه الرسالة تحملها عبارة بارت عن وجود « شيء مايتجاوز اللغة ويكون هو ذاته تاريخا » . ثم هناك أخيرا الرسالة الثالثة التي تقرر اختيار الكاتب لأسلوب أو طريقة معينة بالذات للكتابة لكي يلزم نفسه ، لأنه يعرف أن هذا الالتزام له قيمة معينة معترف بها . وهذه الرسالة تتمثل في إشارة بارت إلى « الموقف الذي نتخذه من ذلك التاريخ » . . ومع أهمية هذه الجوانب الثلاثة ، فالواقع أن بارت ـ كما تقول آنيت لافرز التي نعتمد عليها في هذه الرؤية إلى النص ـ كان كثيرا ما يقول إن الكتابة هي « مجموعة من العلاقات التي ترتبط بالأفكار أو اللغة أو الأسلوب » . ولذا فإنه في القسم الأول من كتاب (درجة الصفر) يفحص ويدرس العلاقات القائمة بين هذه العناصر الثلاثة (أي المحتوى واللغة والأسلوب) ، وإن كان بطبيعة اتجاهه البنائي لا يحفل كثيرا بالمحتوى (الأفكار) لتعارض ذلك مع الدراسة الصورية(٣٣) .

وكتاب (درجة الصفر) تاريخ موجز لهذه العلامات الخاصة بالأدب ، أو (علامات الأدب) ، فليس هناك نثر (شفاف) كما يود سارتر وعلى ما يقول كللر في كتابه القصير عن بارت (صفحة ٢٧) . وحتى أبسط اللغة في الروايات ، مثل روايات همنجواي E. Hemmingway وكامي Camus تدل بشكل غير مباشر على وجود علاقة بين الأدب والعالم . فاللغة (العارية) ليست لغة طبيعية أو محايدة أو شفافة ، وإنما هي التزام مقصود (بنظام) الأدب . ولغة المؤلف شيء يرثه من المجتمع ، كما أن أسلوبه هو شبكة خاصة وشخصية (وقد تكون لاشعورية) من العادات والهواجس اللفظية التي تتسلط عليه وتملك عليه أمره . أما طريقة الكتابة écriture فإنها شيء يختاره الكاتب بنفسه ولنفسه من بين كل الإمكانات المتاحة له تاريخيا . ولذا فإن بارت يصف (الكتابة) ـ حسب هذا الفهم ـ بأنها « طريقة لتصور الأدب »، وأنها « استخدام اجتماعي للصور الأدبية » أو للشكل الأدبي .(٣٤)

---

(٣٣) Lavers, op. cit., pp. 48-9.

(٣٤) Culler, Barthes, op. cit., pp. 27-8.

ومن الغريب ان الكثيرين لا يكادون يعترفون بأن الأساس الأول الذي يقوم عليه كتاب (درجة الصفر) هو « جدليات اللغة والكلام » . ويبني هؤلاء الكتاب رأيهم في ذلك على ان بارت لا يشير صراحة في الكتاب الى دوسوسير ، وهذا معناه ـ في نظرهم ـ انه لم يعرفه الا في مرحلة تالية . وتختلف آنيت لافرز (صفحة ٥١) مع هؤلاء الكتاب حول هذه النقطة ، وترد ذلك الاغفال من جانب بارت الى ان آراء دوسوسير كانت من الذيوع والانتشار بحيث لم يكن ثمة ما يدعو رجلا مثل بارت الى الاشارة اليها فيما يكتبه ، على اعتبار انها معروفة تماما من القراء

ولكن السؤال الذي شغل بال بارت طويلا هو : إلى أي حد تصدق الآن تلك التفرقة الهامة التي يقيمها ـ على أساس النظرة إلى اللغة ـ بين الكاتب المبدع والكاتب العادي ؟ هل لا تزال هذه التفرقة قائمة حتى الآن مع تقدم أساليب ووسائل الاتصال ومع تعقد الحياة وتشابكها ، أم أن هناك نوعا من المواءمة ومحاولة التقريب بين الفئتين ؟

لعل أهم عامل يفرق بين الكاتب المبدع والكاتب العادي ـ إلى جانب نظرة كل منهما إلى اللغة وموقفه منها ـ هو صفة الانطلاق أو طابع التحرر الذي يصبغ أعمال الكاتب العادي ، فهي أعمال يبدو عليها في كثير من الأحيان طابع (الإلحاح) والعجلة أو السرعة ومحاولة لفت النظر إلى الكاتب وإلى إنتاجه ، لأن وظيفته هي أن يدلي في كل مناسبة وفي الحال بما يدور في ذهنه ، ويعتقد أن هذه (الوظيفة) مبرر كاف لوجوده ونشاطه . ولذا فكثيرا ما يغلب على كلامه النظرة النقدية الواضحة ، وذلك فضلا عن عدم وجود نظام محدد يمكن له أن يستوعب هذا الكلام ويجعله يبدو كما لو كان أمرا عاديا ومقبولا كما هو الحال بالنسبة للكتابة الإبداعية ونظام الأدب(٣٥) ، على ما رأينا . ولكن من الإنصاف أن يعترف المرء مع ذلك أن هذه الفوارق لم تعد قائمة بهذا الشكل الصارخ . فالمشاهد هو أن هناك نوعا من الحركة والتنقل بين نوعي المسلمات ، أي بين مسلمات الكاتب المبدع الذي يعطي للغة أهمية قصوى دون أن يكون الهدف منها التوصيل أو الإعلام ، وبين دعاوي ومسلمات الكاتب العادي . وتتمثل محاولات الجمع بين الدورين بأجلى صورها بين أفراد الإنتلجنتسيا ، وإن كانوا مع ذلك يتفاوتون من حيث الميل إلى أحد الطرفين دون الآخر . فكثيرا ما يكشف الكاتب المبدع الآن عن نفس الدوافع والميول والتسرع أو العجلة وينزل عن صفات الصبر والمثابرة التي تعتبر من أهم خصائصه ومقوماته ، بينما قد يستطيع الكاتب العادي ـ من الناحية الأخرى ـ أن يرتقي مسرح اللغة théatre du langue (دراسات نقدية ، صفحة ١٥٣) . ففي الوقت الذي نسمع بعض الإنتلجنتسيا يقولون إننا نريد أن نكتب شيئا نجدهم يقولون ايضا : « اننا نكتب » فقط وبكل اختصار . . فهذا إذن عصر يشهد ظهور (نوع هجين) هو المؤلف / الكاتب ، وهي تسمية تكشف عن نوع التناقض أو المفارقة التي تنطوي عليها « وظيفة » هذا المؤلف / الكاتب الذي يخرج عن كلتا الفئتين ، والذي كان يتعين عليه إزاء هذا الموقف أن يجد له (منتدى) ينتمي إليه، وكان هذا المنتدى هو (نادي الإنتلجنتسيا) ، فالإنتلجنتسيا هي التي تسمح للمجتمع أن يعيش في وهم إمكان قيام تواصل بغير نسق أو نظام ، وإمكان قيام كتابة بدون (كتابة) حقيقية écriture . وهذا هو في الواقع النموذج الذي يحققه المؤلف / الكاتب للمجتمع . . « إنه نموذج بعيد ولكنه ضروري في الوقت نفسه . ومعه يلعب المجتمع شيئا أشبه بلعبة القط والفأر . فالمجتمع يعترف بذلك المؤلف / الكاتب عن طريق شراء ولو قليل من كتبه كما يتقبل طابعها العام ، ولكنه ينأى في الوقت ذاته بنفسه عنه ، وذلك حين يضطره إلى أن يعتمد في معاشه على مؤسسات ومنظمات أخرى تخضع لإشراف المجتمع كالجامعات مثلا ، وكذلك حين يتهمه بالانصراف طيلة الوقت إلى النشاطات العقلية intellectualisme ، أي اتهامه بالعقم ؛ وهي تهمة لا توجه أبدا إلى « المؤلف » . (دراسات نقدية ، صفحة ١٥٤) .

●●●

(٣٥) Barthes, Essais critiques, pp. 152-3.

وبعـــــد ،،،

ففي مقال له بعنوان « Littérature Littérale » نشره في الأصل عام ١٩٥٥ وعرض فيه لرواية Le Voyeur للروائي الفرنسي الان روب جرييه ثم أعاد نشره بعد ذلك في كتابه « دراسات نقدية » (صفحات ٦٣ إلى ٧٠) يحكي لنا بارت أن أحد علماء الإنثولوجيا (الأنثربولوجيا) عرض فيلما عن الصيد تحت سطح الماء على بعض الزنوج في الكونغو وعلى مجموعة من الطلاب البلجيكيين ، ثم طلب إليهم أن يذكروا له ما خرجوا به من الفيلم - فأما الزنوج الكنغوليون فقد أعطوا له وصفا بسيطا مباشرا ودقيقا لما شاهدوه دون أن يضيفوا إليه شيئا من مخيلتهم أو من تصوراتهم الخاصة ، أو حسب تعبيره « Sans aucune fabulation » . وأما الطلبة البجيكيون فإنهم لم يستطيعوا أن يتذكروا من أحداث الفيلم إلا بعض التفاصيل القليلة بينما ملأوا رواياتهم عنه بكثير من التعبيرات الأدبية كما حاولوا استعادة المشاعر ووصف الانفعالات التي أثارها الفيلم في نفوسهم (دراسات نقدية ، صفحة ٦٤) . وقد ذكر بارت هذه الحكاية في معرض التدليل على أن روايات روب جرييه - على الأقل حتى المرحلة التي كتب فيها Le Voyeur - تهدف إلى أن تخلصنا من عادة تحريف ما نراه وتشويهه بما نقدمه من تفسيرات وتأويلات نستمدها في العادة من تذكرنا لما قرأناه من قبل . ولكن أليس هذا هو بالضبط ما كان بارت يحاوله في كتاباته وينادي به بشكل صريح مباشر أو غير مباشر ، ومن هنا جاءت دعوته إلى الاهتمام بالنص وقراءته واستخلاص المعاني الخفية الكامنة وراء الكلمات والتي كثيرا ما تختلف عن المعنى السائد في المجتمع ؟ لقد ظهر ذلك جليا في مقالاته العديدة القصيرة التي ضمنها كتابه « أساطير » على ما ذكرنا ، كما انه في كتابه « لذة النص Le plaisir de texte » (صفحة ٥٩) يقر - اثناء حديثه عما يسميه intertexte - « استحالة الحياة خارج النص اللانهائي ، سواء اكان ذلك النص هو أحد أعمال بروست أو الصحيفة اليومية أو شاشة التلفزيون . فالكتاب يخلق المعنى ، والمعنى يخلق الحياة » . فالإنسان في كل لحظة من لحظات تجربته في الحياة يقع فريسة في حبائل شرك من الكلمات التي تمنعه من ان يرى ما يحدث في الحقيقة والواقع . ومن هذه الناحية فإننا جميعا نتساوى مع هؤلاء الطلاب البلجيكيين ، أو لعلنا نشبه دون كيخوته أو مدام بوفاري ، لأننا نرى الحياة دائما في إطار الكتب التي قرأناها ، مما يعني أننا فقدنا القدرة على رؤ ية الأشياء المشخصة الملموسة في حقيقتها وعلى ماهي عليه بالفعل . وليس من شك في أن تقبل الآراء السابقة التي تعبر عن رؤ ية غيرنا إلى العالم يحرمنا القدرة على تحقيق كل قدراتنا وإمكاناتنا كبشر (فيليب تودي : مرجع سبق ذكره ، صفحة ١٣٦) .

ولم يكن هدفنا هو مجرد الكلام عن رولان بارت ونظرته إلى اللغة والأدب رغم مافي آرائه من طرافة ومافي كتاباته من عمق ومتعة ذهنية ، وإن كان الكثيرون يرونها مليئة بالجدليات الجوفاء وتصدر عن موقف دجماطيقي . ولكننا كنا نهدف إلى جانب ذلك الى ابراز بعض المشكلات التي يعرض لها في مجال اللغة والأدب بعض المفكرين البنائيين « وما بعد البنائيين » الذين تأثروا بتعاليم وآراء دوسوسير في اللغويات ، وهي مشكلات شغلت بال هؤلاء المفكرين وغيرهم طيلة السنوات الخمس والعشرين الأخيرة دون ان يصلوا فيها الى قرار ، بل وليس من المفروض ابدا الوصول فيها الى قرار . وقد تختلف الآراء حول موقف البنائيين و « مابعد البنائيين » من مشكلات اللغة والادب مثلما اختلفت حول موقف الماركسيين.كذلك قد تختلف الآراء حول جدوى دراسة النص الأدبي في ضوء قضايا البنائية أو ما بعد البنائية أو الماركسية

أو التحليل النفسي أو الحركة النسائية feminism وغير ذلك من أنواع (الخطاب) الحديثة . ولكنها كلها اتجاهات خليقة بالاهتمام لأنها تؤدي في آخر الامر إلى إثراء الفكر في هذا المجال ، وتكشف عن الأغوار العميقة التي يمكن ان يغوص اليها القارىء الجاد فتزيد من متعة القراءة .

دكتور احمد أبو زيد

❋ ❋ ❋

مقدمة لدراسة التطور الدلالي في العربية الفصحى في العصر الحديث *

أحمد محمد قدور

١ ـ أسباب التطور الدلالي وقوانينه :

ظهر في الدراسات اللغوية الحديثة تعبير « حياة الألفاظ » ، وهو مستمد من كتاب يحمل التعبير نفسه عنواناله La vie des mots ، ومؤلف هذا الكتاب هو اللغوي الفرنسي دارمستيتر Darmesteter، ويقصد بهذا التعبير إقامة مشابهة بين الحياة « البيولوجية » ، وحياة اللغة التي يعتريها ما يعتري الكائن الحي ، من نشأة ، وتطور ، وبلى ، وانبعاث ، وقوة ، وضعف . وقد ذهب بعض المحدثين الى وصف اللغة العربية بأنها كائن حي نام يخضع لناموس الارتقاء(١).

ولذا عمد كثير من اللغويين والدارسين إلى رسم تاريخ للألفاظ ، مبتدئين بالاصول الحسية التي انبعثت منها الدلالات المتطورة ، كذلك ظهرت تقسيمات للتطور الدلالي تسعى الى محاكاة « القانون العلمي » .

غير أن مسألة البحث في التطور الدلالي وتاريخ الألفاظ ، تخضع لسبل عديدة لا يسهل حصرها لتشعبها ولغرابتها ، ولذا يبدو من الصعب أن نتحدث عن القوانين الدلالية بالدقة العلمية لمصطلح « قانون »(٢).

ومهما يكن من أمر ، فإن الدارسين المحدثين سعوا الى وضع ترتيب ينتظم أسباب تطور الدلالات ، والعوامل المؤثرة فيها . وعلى الرغم من كثرة التفصيلات ، يمكن أن تجمل في قسمين : ١ ـ أسباب خارجية ، ويكون مصدرها الأشياء المسماة ، والحياة التي يتقلب فيها المتكلمون . ٢ ـ أسباب داخلية ، وهي المتصلة بالصيغ ، والأشكال اللغوية ، وعلاقاتها في كنف المنظومة الخاصة بلغة من اللغات ، وقوانينها(٣).

* يمثل هذا البحث خلاصة للفصل الأول من دراسة للمؤلف لم تنشر بعد ، وهي بعنوان : « العربية الفصحى المعاصرة : دراسة في تطورها الدلالي » .

(١) زيدان ، جرجي ، تاريخ اللغة العربية ، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨٠م ، ص٣٢ .

(٢) ، (٣) الداية ، د. فايز ، الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري ، دار الملاح ، دمشق ، ط. اولى ، ١٩٧٨م ، ص٢٠٣ ـ ٢٠٤ .

والأسباب الخارجة عن اللغة متعددة ، فهناك الأسباب الاجتماعية والنفسية ، والحضارية . فالتطور الاجتماعي يؤدي في غالب الأحيان إلى تطور لغوي ، فتموت ألفاظ ، وتبعث أخرى ، وتتبدل معاني بعض الألفاظ . وقد يقترن التطور بظهور مفردات لغوية جديدة دلالة واشتقاقا . ويعد في هذا الجانب ألفاظ كثيرة ظهرت بدلالات جديدة بظهور الاسلام ، كالصوم والصلاة ، والحج والزكاة ، والجهاد . وتدعى بالألفاظ الاسلامية .

وتدعو أسباب نفسية متنوعة الى تجنب كثير من الألفاظ ، والعدول عنها الى غيرها من الألفاظ ، حياء أو خوفا أو دفعا للتشاؤم . . . ويطلق على هذا النوع في اللغة وعلم النفس مصطلح Tabou[٤] ويدل على المحظور والممنوع . وهناك أمثلة منه كثيرة كالعدول عن التلفظ بمفردات الأمراض والعاهات ، والموت ، واستحداث مفردات أخرى قد تدل على النقيض . وفي العربية الفصحى استعمالات من هذا النوع ، فقد أطلق العرب على الأعمى كلمة « البصير » ، وعلى الصحراء المهلكة كلمة « مفازة » .

ومن الأسباب أيضا قصد المتكلمين باللغة الى تبديل الألفاظ الدالة على المعاني لأسباب مذهبية أو سياسية ، وكثيرا ما يعد العدول عن المواضعات الدينية والسياسية في الاصطلاحات الخاصة بها تعبيرا عن الخروج ، أو الموقف العدائي .

ويمكن أن يعد في هذه الأسباب عدول المتكلم عن ألفاظ ترتبط بمرحلة معينة كالألقاب والرتب لما لها من دلالات تنبيء بموقف المتكلم الاجتماعي أو المذهبي .

وتتضافر أسباب حضارية متنوعة لابتعاث تطور لغوي واسع في الفصحى المعاصرة ، فالاتصال الثقافي والعلمي بين العرب والحضارة الغربية أنتج نهضة لغوية لم تعرف لها العربية مثيلا إلا في العصر العباسي . وقد اتخذت النهضة اللغوية اتجاهات كثيرة ، كان الجهد فيها موجها للوقوف أمام الألفاظ الأجنبية ، عن طريق استحداث كلمات جديدة ، أو إشراب الكلمة العربية معنى الكلمة الأجنبية دون تغيير في صيغتها حينا ومع تغيير اشتقاقي أحيانا أخرى .

أما قوانين التطور الدلالي فيمكن أن تجمل في تقسيم منطقي ينسب الى (دار مستيتر وبريال وبول) ، ويتحدد في : التخصيص ، والتعميم ، وانتقال الدلالة[٥].

فالتعميم يكون بتوسيع معنى الكلمة ، ونقله من الخاص الى العام ، كالورد ، وأصله إتيان الماء ثم استعمل لاتيان كل شيء . والتخصيص يكون على عكس التعميم ، إذ يقصر المعنى العام على بعض الاستعمالات ، كالحج وهو القصد ثم خصص بالفريضة الدينية ، والكفر ومعناه الستر وخص بإنكار الدين .

وتسبب المشابهة أو المجاورة انتقالا من دلالة الى أخرى ، ويحصل الانتقال بطرق أبرزها الاستعارة ، والمجاز المرسل .

والتطور الدلالي يمكن أن يلاحظ في مجالين : ١ ـ من الحسي الى الذهني المجرد . ٢ ـ تطور ضمن المحسوسات عن طريق التعميم أو التخصيص أو الانتقال من مجال الى آخر . وقد انتهى الباحثون في علم الدلالة الى أن أصل الدلالة حسي ، ومن هذا الأصل الحسي ينشعب التطور في المجالين السابقين .

(٤) فرويد ، سيغموند ، الطوطم والتابو ، ترجمة بوعلي ياسين ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط. اولى ، ١٩٨٣م ، ص ٤١ ـ ٤٩ .
(٥) الجوانب الدلالية ، ص ١٩٥ .

واتجاه البحث في التطور يبدأ من معنى حسي يمكن أن يعد أصلا لبقية المعاني ، ويتدرج البحث ضمن المحسوسات (من الحسي الى الحسي أو مجموعة من المحسوسات) ، وأسنان الانسان ثم أسنان المشط ، وأسنان الآلة .

ويمضي بحث التطور صعدا الى المعاني المجردة التي تعبر عن العالم الذهني للانسان ، فالمجردات لا تتناول المفردات أو الأعمال الحركية المتصلة بالحواس الظاهرة ، وإنما تعبر عن الحالات النفسية والعقلية ، ومفرداتها من الشعور والانفعال في السلوك ، والحياة عامة ، وب " ارم[٦].

وعلى الرغم من أن هذه الأسباب والقوانين . لا يمكن أن ترقى إلى مستوى القانون العلمي الصارم - كما يقول غيرو[٧]- فانه من المفيد حقا أن يهتدي بها في البحث الدلالي لما يكتنفه من تعقيد ، ومصاعب عديدة لا يسهل على الدارس حلها .

ويقوم التحليل الدلالي على نظرية السياق contexte ، وفي المستوى الشعري خاصة فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي ، بل هالة من المترادفات ، والمتجانسات والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط ، بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق ، أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها[٨] .

ويمكن أن يقسم السياق الى نوعين : سياق لغوي ، وسياق اجتماعي ، فالسياق اللغوي يشمل العلاقات الركنية في المحور النظمي syntagmatique ، ويدخل فيه التضام وكل ما يربط بين كلمتين أو أكثر في سياق لغوي .

أما السياق الاجتماعي فيضم كل ما يتعلق بالموقف من التنغيم في النطق ، والزمان ، والمكان ، ومكانة المتحدث ، ومكانة المخاطب ، والعلاقة بينهما ، وطبيعة الموضوع ، وما يحيط بالموقف من عناصر مادية ، وأخرى معرفية .

ويبدو أن البحث في تحديد السياق ، وارتكاز التحليل الدلالي عليه ، كان متزامنا مع البحث في « المعنى » . وقد اتفق كثير من الدارسين المحدثين على تحديد نوعين من المعنى وإن اختلفوا في التسمية ، فهناك : المعنى المعجمي والمعنى القصدي ، والخارجي والتعييني ، والنويات الذرية للمعنى ، والدلالة المركزية ، والمعنى السكوني ، وكلها يدل على معنى الكلمة المعجمي . وهناك : المعنى السياقي ، والايحائي ، والداخلي ، والتضميني ، والنويات النصية للمعنى ، والدلالة الهامشية أو خارج المركز ، وكلها يدل على معنى الكلمة في السياق الكلامي[٩] .

وتذهب بعض المناهج الحديثة الى قطع الصلة بالمعاني التي استقرت في المعاجم لأن الكلمة - كما ترى هذه المناهج - لا معنى لها ولا قيمة إذا أخذت منعزلة عن المقام والسياق[١٠] .

وعلى الرغم من أن مشكلة المعنى - في الشعر خاصة - لا يجوز أن ينظر اليها على أنها مسألة تتعين بسهولة وإيجاز ، فإن النظر اليها ينبغي أن يكون متوازنا ، فالمعنى النصي يتعين من خلال المعنى المعجمي - أو جانب منه - مجموعا مع حصيلة العلاقات السياقية .

---

(٦) المصدر السابق ، ص ٢١٢
(٧) المصدر السابق ، ص ٢٠٣
(٨) ويليك ووارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ثانية ، ١٩٨١م ، ص ١٨١ .
(٩) الجوانب الدلالية ، ص ١٥٧ ، وحجازي ، د محمود فهمي ، المعجمات الحديثة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٨م ، ص ٦٦ - ٦٨ .
(١٠) بشر ، د. كمال ، دراسات في علم اللغة ، القسم الثاني ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٩م ، ص ١٧٣ .

وإن صاحبي « النقد الأدبي » ويمزات وبروكس ، يقدمان تصورا لنظرية السياق عند « ريتشاردز » مستخلصة من مجموع نظراته النقدية . وتتلخص في أن « الكلمات ينشط بعضها بعضا وتتحدد صفاتها بكامل السياق الذي تشكله . . وفي لغة الشعر يفصل الشاعر لغته . إن ما ندعوه معاني كلماته نتائج لا نتوصل إليها إلا من خلال تفاعل الامكانات التفسيرية لكامل الكلام »(١١).

ويطور « أولمان » نظرية السياق التي تمثل لديه حجر الزاوية في علم الدلالة ، وقد أحدثت نظريته ثورة في طرق التحليل الأدبي ، ومكنت الدراسة التاريخية للمعنى من الاستناد الى أسس حديثة أكثر ثباتا(١٢). ويقوم منهج « أولمان » على عدم قطع الصلة بالمعاني التي استقرت في المعاجم بل يعد ـ بشكل عام ـ النص الأدبي حالة خاصة من حيث التناول لأمر متكون على هيئة ثابتة أو مستقرة باديء ذي بدء ، ومن ثم أصابته تحولات وتغيرات هي مكتسبات له يفاد منها دون أن يقوم تعارض يجعل الحادث منبتا أو يكاد عما هو أصل له(١٣).

ويمكن أن نتتهي من هذه الاطافة السريعة الى أن هناك دلالتين للكلمة الواحدة : دلالة معجمية « سكونية » ، ودلالة سياقية « نصية » تبرز من خلال وقوع الكلمة في سياق أو نص معين .

ويقوم السياق بتحديد المعنى المخصص للكلمة من بين احتمالات كثيرة ، يمكن أن ينصرف اليها الذهن . ويضيف السياق أيضا ـ وفي الشعر خاصة ـ ظلالا وألوانا متعددة تنعكس على الدلالة المحددة معجميا ، وتثير في المتلقي شتى الايحاءات .

٢ ـ صور من الدرس الدلالي القديم :

وإن التطور الدلالي الذي اتخذناه منهجا في هذا البحث مستند أساسا إلى مجالات البحث الدلالي القديم الذي وجد في شكول متعددة وإن لم يكن قد دعي باسمه المعاصر أي « علم الدلالة » . ويقدم المنهج الحديث تصورا عاما للمباحث الدلالية المتفرقة ، ويعطيها أسماءها واصطلاحاتها الحديثة .

وأول ما يصادف الدارس في هذا المجال مجموعة من الرسائل اللغوية التي شكلت فيما بعد مادة غزيرة لمعاجم المعاني . فالجانب المعجمي من أقدم المباحث الدلالية لدى علمائنا القدامى . وتخصص الرسائل اللغوية لموضوعات مستقلة ، فهناك مجموعة في موضوع « الابل » لعدد من اللغويين المتقدمين أمثال أبي عبيدة ت ٢١٠هـ ، وأبي زياد الكلابي ت ٢١٥هـ والأصمعي ت ٢١٦هـ ، والباهلي ت ٢٣١هـ ، وابن الأعرابي ت ٢٣١هـ ، وابن قتيبة ت ٢٧٦هـ ، وغيرهم .

وهناك مجموعة أخرى في موضوع « الأنواء » للنضر ت ٢٠٤هـ ، وقطرب ت ٢٠٦هـ وللأصمعي وابن قتيبة . . وفي « خلق الفرس والخيل والانسان » رسائل أخرى لابن دريد ت ٣٢١هـ وغيره من اللغويين . وفي « المياه والسحاب والمطر » و « النبات والشجر والزرع » رسائل متعددة لعدد آخر من اللغويين يضيق المجال ـ هنا ـ عن الوقوف عندها(١٤).

(١١) ويمزات ويليام ، وبروكس كلينث ، النقد الأدبي ، تاريخ موجز ، ترجمة د. حسام الخطيب ، ومحيي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون ، دمشق ، ١٩٧٣م - ١٩٧٧م ، ٤/ ١١٦ - ١٢٦ .

(١٢) ، (١٣) الجوانب الدلالية ، ص ١٦٠ - ١٦٢

(١٤) للتوسع ينظر في : الطرابلسي ، د. أمجد ، حركة التأليف في اللغة والأدب ، د.ت ، ص ١٥ وما يليها .

وثمة جوانب أخرى من البحث اللغوي الدلالي كالعلاقة بين الدال والمدلول التي كان القدماء يعبرون عنها بالمناسبة بين اللفظ ومدلوله وعلاقة الألفاظ بالصور الذهنية[١٥]. وقد تطور هذا البحث الى أبواب مستقلة بحثت فيها مسائل المشترك والأضداد والمترادف[١٦].

وقد شغلت مسألة البحث في الحقيقة والمجاز جانبا هاما من جهود اللغويين الأوائل الذين اهتدوا الى نظرات ثاقبة تدل على وعي بالتطور اللغوي عن طريق المجاز ، وانتهى بعضهم الى أن أكثر اللغة مجاز[١٧].

ويلقى الدارس المعاصر أيضا جوانب كامنة للتطور الدلالي في تأليفهم المعجمية واللغوية الأخرى . وقد وقفت خلال بحثي في الأصول القديمة على عبارات واضحة تدل على وعي المؤلفين القضايا التطورية . ويعد الراغب الأصفهاني مثلا على اللغوي الحريص على التأصيل والتمييز بين الدلالة الحقيقية والمجازية في أسلوب يضاهي أدق الأساليب وأحدثها .

ويلاحظ الدارس أن كثيرا من هذه الجوانب اللغوية أخذت لدى الغربيين صورة النظريات المبتكرة التي أقاموا عليها مدارسهم ، واتجاهاتهم النظرية والتطبيقية . وعلى الرغم من الحذر المنهجي في ادعاء الأسبقية ، فإننا نؤكد طرق العرب لهذه المباحث وسبقهم في كثير منها ، مع ملاحظة دقيقة هي أن علم اللغة الحديث أعطى هذه المباحث الصفة المنهجية القائمة على تصور كلي للنشاط اللغوي .

والجانب الثاني من جوانب البحث الدلالي يتجلى في شروح الشعر ونقده . وقد كشفت بعض البحوث الدلالية الحديثة اهتمام الشراح بالتطور ، ووعيهم مسائله ، وقد ظهرت هذه المسائل من حرص الشراح على التماس السبل الموضحة غرض الشاعر من تحديد لأصول المعاني ، وكيفية انتقال المفردات من معنى قديم الى آخر جديد[١٨].

ويمكن أن نعد ما انتهى اليه الامام عبدالقاهر الجرجاني في كتابه « دلائل الاعجاز » تتويجا للدراسات اللغوية ـ النقدية ، فقد حل معضلة من معضلات النقد العربي وهي ثنائية اللفظ والمعنى ووصل في تحليله الى أبعد مدى في نظرية النظم التي نجد لها مثيلا في دراسات علم اللغة الحديث ، في نظرية السياق ، وفكرة « المقام » والموقعية .

أما الجانب الثالث من جوانب البحث الدلالي فهو الجانب الديني ، ويتمثل في مجموعة من مناحي الدرس ، وأول ما يصادف الدارس مبحث يدعى « الألفاظ الاسلامية » ويعد كتاب « الرازي » أحمد بن حمدان ت ٣٢٢هـ أقدم المؤلفات في هذا المجال ، وقد جمع الرازي في كتابه « الزينة » عددا من الألفاظ الاسلامية التي خصصت دلالاتها ودرسها دراسة تطورية تاريخية[١٩].

ويعد مبحث « الغريب » من أجل هذه البحوث ، فقد اتخذ المظهر الديني للبحث في أصول دلالات الألفاظ وجهته الخاصة ، وكان اهتمام العلماء ينصب على أصل الدلالة الحسي توسلا إلى شرح ما غمض من آي الذكر الحكيم والحديث الشريف ، وبيان المعنى الديني أو الاصطلاحي الذي تتضمنه الكلمات[٢٠]. وقد ظهرت نتيجة لذلك كتب

---

(١٥) السيوطي ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، تحقيق جاد المولى والبجاوي وأبو الفضل ابراهيم ، البابي الحلبي بمصر ، د.ت ، ١/ ٤١ ـ ٤٩ .
(١٦) المصدر السابق ، ١/ ٣٦٨ ، ٣٧٨ ، ٤٠٢ .
(١٧) ابن جني ، الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الهدى ، بيروت ، ط. ثانية ، د.ت ، ٢/ ٤٤٧ ، والسيوطي ، المزهر ، ١/ ٣٥٥ .
(١٨) الجوانب الدلالية ، ص ١٣٧ .
(١٩) الرازي ، الزينة في الكلمات الاسلامية العربية ، بعناية حسين الهمداني الراجوتي ، دار الكتاب العربي بمصر ، ط. ثانية ، ١٩٥٧م .
(٢٠) حجازي ، د. محمود فهمي ، علم اللغة العربية ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ١٩٧٣م ، ص ١١٠ ـ ١١١ وبوبو ، د. مسعود ، أثر الدخيل على العربية الفصحى في عصر الاحتجاج ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨٢م ، ص ٣٠٧ .

عديدة عرفت بكتب « الغريبين »غريب القرآن وغريب الحديث ، وأهمها : « المفردات في غريب القرآن » للراغب الأصفهاني ت ٥٠٢هـ ، و« الفائق في غريب الحديث » للزمخشري ت ٥٣٢هـ .

والجانب الرابع من جوانب البحث الدلالي هو الجانب الاصطلاحي ، وقد برزت أصوله في الفقه ومسائل التشريع ، فالأحكام التي سنت نزلت بألفاظ وعبارات ذوات أصول لغوية معهودة ، غير أن « الاصطلاح » جعل لها دلالات جديدة . ولما تطورت العلوم الاسلامية ظهر لكل منها اصطلاحاته ، فللفقه اصطلاحاته ، ولعلوم العربية ، والمنطق ، والتصوف والرياضة والهيئة اصطلاحاتها . ويعد كتاب « مفاتيح العلوم » للخوارزمي الكاتب ت ٣٨٧هـ و« التعريفات » للسيد الجرجاني ت ٨١٦هـ أهم المؤلفات في هذا الجانب .

لقد أردنا لهذه الوقفة أن تكون إطافة سريعة تلم بالجوانب العامة دون أن تدخل في التفصيل والمقارنة ، ولعل فيما قدمنا ما يثبت أصالة المنهج الدلالي في تناول العربية ، وصلاح المنهج الدلالي ونظرياته الحديثة لدرس الفصحى المعاصرة ، من خلال التفاعل المستمر بين قطبي التراث والمعاصرة .

٣ ـ الفصحى المعاصرة والدرس الدلالي :

عرفت العربية بأنها فصحى : « كلاسية مستمرة » ، مع تغير وتطور ضمن حدود لا تجاوزها ، على حين يختلف الأمر في معظم اللغات الحية التي يمكن نظريا أن تتغير صفحة وجهها بشكل يباين الثاني سابقه مباينة كبيرة تقرب من أن تكون لغة أخرى بعد أمد(٢١).

ولابد من أن يلاحظ أن الفصحى المعاصرة تقوم أساسا على الاعراب الذي يعد خصيصة بارزة من خصائص الفصحى ، وعلى صحة التراكيب النحوية syntaxe، وعلى سلامة الأبنية الصرفية والأداء الصوتي . أما المفردات فهي من أكثر العناصر اللغوية قابلية للتطور في اللغات الانسانية(٢٢). وللعربية الفصحى المعاصرة حظها من التطور في المفردات ضمن القواعد المعيارية . فالمظاهر الصوتية والصرفية والنحوية تمثل خصائص العربية الفصحى التي حفظت وحدة اللغة ودفعت عنها أخطار التشتت . ولذا فانه لا يمكن أن ينظر إلى التغير في مستويات الأصوات والصرف والنحو على أنه تطور لغوي سليم .

أما اللهجات العامية ـ على اختلافها ـ فلا تعدو أن تكون استعمالا مترخصا للعربية الفصحى يهمل أخص أسسها وهو الاعراب . غير أنه من الملاحظ أن هذه اللهجات في طريقها إلى الترقي والتطور باتجاه الفصحى ، وقد أسهمت عوامل كثيرة في تقريب الشقة بين اللهجات والاستعمال الفصيح ، أهمها : اتخاذ الفصحى لغة رسمية وانتشار التعليم بها وتطور وسائل الاتصال والصحافة ، والهجرة الداخلية ، وارتفاع مستوى الثقافة .

وتتمثل الفصحى المعاصرة في الأدب الحديث نثره وشعره ، وفي المؤلفات العلمية والجامعية والدوريات الأدبية ، والوثائق الرسمية . ويمكن أن نعد كل استعمال يحرص على الاعراب ويراعي القواعد الصرفية والصوتية فصيحا مع التنبه الى تعدد مستويات الفصحى . فاللغة الفصحى تختلف باختلاف فنون الأدب : النثر ، والشعر ، والخطابة ،

(٢١) الجوانب الدلالية ، ص ١١٩ .
(٢٢) المصدر السابق ، ص ١١٩ .

والقصة . . . أما لغة أصحاب العلوم والقانون والاجتماع فكلامهم مجرد وسيلة ، وترتب على ذلك أن أصبح لكل من هذه الفنون خصائصه اللغوية في النظم والبناء والتركيب(٢٣).

وإن الفصحى المعاصرة التي نخصص القول في تطورها في هذا البحث تمتد جذورها منذ عهد النهضة الحديثة حتى أيامنا هذه . وتمثل جهود الأدباء واللغويين منذ ذلك العهد أساسا لتطور الفصحى المعاصر الذي بدأ سريعا وواسعا منذ مطلع القرن العشرين . وإن صورة الفصحى المعاصرة لم تكن واضحة المعالم لقلة آثارها ـ قبيل منتصف القرن التاسع عشر تقريبا ـ ولقلة استعمالها الحي وبعدها عن المجالات الحضارية الجديدة .

وقد كان لاتصالنا باللغات الأجنبية في هذا العصر أثر كبير في النشاط اللغوي ، فقد شهدت بدايات الاتصال كثرة الألفاظ الدخيلة من اللغات الأوربية ، ولا سيما الألفاظ المتعلقة بأمور الادارة والعلوم ، والنشاطات المستحدثة والاختراعات . وقد نشط نفر من رواد النهضة الحديثة لوضع المصطلحات العربية والمعربة كي يستعاض بها عن كثير من الكلمات الأجنبية . وكان هذا العمل بداية لحركة التعريب ووضع الاصطلاحات التي قامت من أجلها المجامع اللغوية والمؤسسات العلمية .

وقد أسهمت حركة التعريب المتسارعة آنئذ في استبعاد كثير من الكلمات الشائعة بعجمتها من ناحية ، وفي متابعة التطور العلمي وما يتطلبه من جهود لغوية مخلصة من ناحية أخرى . وقد أثمرت هذه الحركة كثيرا من المعاجم المتخصصة في مجالات العلوم والفنون والآداب ، وبات التأليف في هذا النوع رافدا هاما لتطور العربية الفصحى المعاصر(٢٤). كما أسهمت حركة التعريب والتنقية اللغوية في استحداث اصطلاحات كتابية إملائية للوفاء بالأصوات الخاصة باللغات الأوربية ، نحو: « ڤ= V ، پ = P ، چ = Ch ، گـ = G » ولو قدر لهذه الاصطلاحات الانتشار الواسع لوضعت حدا للاختلاف السائد في رسم الأعلام الأجنبية وأمكننا الاستغناء عن كتابتها بحروفها الأصلية(٢٥).

وفي الجانب الدلالي فقد أثرت اللغات الأجنبية في التطور الدلالي لكثير من الأصول اللغوية القديمة ، ولا سيما في مجال المصطلحات الفنية والأدبية والعلمية . وقد لاحظ الدارسون المحدثون أن من أسباب تبديل معاني الألفاظ في العربية حديثا تأثير اللغات الأجنبية بإشراب الكلمة العربية معنى الكلمة الأجنبية المقابلة لها أو إعطائها معناها من خلال سياق استعمالها(٢٦).

غير أن للغات الأجنبية والترجمات عنها جانبا سلبيا ـ في رأينا ـ يتمثل في كثير من الأساليب التركيبية للجملة ، ولا يمكن أن نعد هذا الجانب ، من التطور المقبول لأنه ينهج نهجا يخالف المألوف في العربية الفصحى التي جرينا على سننها في القواعد والصرف والأصوات وأصول المفردات . ويلاحظ الدارس أن الكلمات المستعملة عربية لكن المعنى المعبر عنه في جملة أو تركيب مستحدث لا تعرفه العربية ، وهو مترجم حرفيا عن اللغات الأجنبية . ويعد في هذا الجانب التناقض في زمن الجملة ، والخلط في معاني الأدوات ، وفي التعدي واللزوم ، وفي المطابقة والعدد والاضافة وعود الضمائر . .

---

(٢٣) يتوجه هذا البحث الى مستوى الشعر الذي يمثل جانبا من « الفصحى الأدبية » .

(٢٤) للتوسع ، ينظر في : الشهابي ، مصطفى ، المصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم والحديث ، جامعة الدول العربية ، ١٩٥٥م ، وخالي ، وجدي رزق ، المعجمات العربية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٣٩١هـ ، ١٩٧١م .

(٢٥) حول هذه المسألة ينظر في : مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، م ٣١/ج ٣/ ص ٥١٣ ، لعام ١٩٥٦م ، و م ٣٩/ج ٣/ ص ٣٥٣ ، لعام ١٩٦٤ . والبحوث والدراسات لمجمع القاهرة ، دورة (٣٤) لعام ١٩٦٧ ـ ١٩٦٨م ، ص ٩٧ ـ ١٠٧ .

(٢٦) المبارك ، محمد ، فقه اللغة وخصائص العربية ، دار الفكر ، بيروت ، ط. سابعة ، ١٤٠١هـ ، ١٩٨١م ، ص ٢١٦ ، وخليل ، د. حلمي ، المولد ، دراسة في نمو وتطور اللغة العربية في العصر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الاسكندرية ، ١٩٧٩م ، ص ٥٨ .

وقد عني عدد من اللغويين منذ مطلع هذا القرن بهذه الظاهرة وغدت بعدئذ من مجالات الدرس المنظم في الهيئات العلمية والمجامع اللغوية ومكاتب التعريب والتعليم[٢٧].

ويبدو أن المدة الزمنية التي اجتازتها العربية الفصحى منذ أوائل عصر النهضة الحديثة حتى اليوم كافية لرسم صورة متميزة لتطورها الدلالي في مجال الاستعمال الحرفي ، والاستعمال الفني في الشعر وفنون الأدب الأخرى .

وتبرز الحاجة الى دراسات متخصصة في تطور العربية الفصحى عبر الزمن . وقد دخلت خطط متعددة لمثل هذه الدراسات المنشودة في مشاريع المجامع اللغوية ، وبرامج الهيئات العلمية المختصة . والجانب الذي يمس حياتنا الأدبية من هذه الدراسات يتعلق بلغة الشعر وأدوات التوصيل الدلالية . ولذا فقد اتجه درسنا الى مستوى الشعر اللغوي ، وهو نمط من لغة الأدب الفصحى . وليس من شك في أن للشعر دورا متميزا في تجديد اللغة ، وأن جانبا مهما من التجديد اللغوي يقع على عاتق الشعراء ، لأن اللغة تتوسع وتتطور بفضل عطائهم ، واستخدامهم الصور المجازية والأدوات التعبيرية الأخرى .

ويبدو أن الحاجة أصبحت ماسة الى تحقيق فكرة « المعجم الشعري » بعد التطور. اللغوي والمجازي والفني في لغة الشعر العربي الحديث . ففي غياب الدراسات التي تسهم في عملية « التوصيل » يبقى الخطر ماثلا في أن يطور الشعر الحديث مستوى لغويا خاصا به يبعده عن أذواق المتلقين .

٤ ـ الجوانب الدلالية في دراسة الحقيقة والمجاز :

ثمة اعتراض على تصنيف الدلالات إلى حقيقية ومجازية ، لأن هذا التصنيف « يعكس تصورا استاتيكيا للغة ، وكأن اللغة قد حددت معنى حقيقيا ثابتا لكل لفظ من الألفاظ إن خرج عنه المعنى كان مجازا »[٢٨].

وليس المقصود بالأصل الحقيقي للدلالة هو الأصل الأول لوضع اللغة في طور نشأتها ، والأمر ـ كما يبدو ـ أقرب منالا ، فالناظر في أحد المعاجم يجد أن أحد المعاني يفهم عن طريق الحقيقة العرفية المستندة الى شيوع الاستعمال في مراحل زمنية قديمة من تاريخ اللغة ، على حين يجد بقيتها مجازات عن هذه الحقيقة . وإما أن يتضح فيها الطابع المجازي في وقتنا هذا ، وإما أن يكون طول استعمالها في مجاز ما قد أحكم الربط بينها ، وبين هذا المجاز حتى ليظنه غير الخبير به استعمالا حقيقيا آخر للكلمة[٢٩].

ويمكن أن ننتهي الى تصور يعكس مفهوم المجاز مستخلصا من مجموع الأفكار السابقة ، وما لحقها من إضاءات . فالواضع يضع اللفظ لمعنى يجري به الاستعمال ، فتكون دلالته على هذا المعنى من باب الحقيقة ، وهو غالبا ما يكون حسيا . ولكن اللغة أضيق في مجالها اللفظي من حقول الأفكار ، والأخيلة ، ومن هنا تصبح المعاني العرفية الحقيقية

(٢٧) تشير فيما يلي الى أهم المؤلفات التي عالجت الظاهرة المذكورة : العقاد ، عباس محمود ، اشتات مجتمعات في اللغة والأدب ، دار المعارف بمصر ، ط. ثانية ، د.ت ، ص ١١٩ ، والمبارك ، محمد ، فقه اللغة ، ص ٣٣٦ ـ ٣٣٩ ، وبشر ، د. كمال ، دراسات في علم اللغة ، ٢/ ١٣٩ ـ ١٤٨ ، والسامرائي ، د. ابراهيم ، فقه اللغة المقارن ، دار العلم للملايين ، ط. ثانية ، ١٩٧٨م ، ص ٢٨٣ ـ ٣٠٤ ، وحجازي ، د. محمود فهمي ، علم اللغة العربية ، ص ٢٩٩ وما يليها ، وخليل ، د. حلمي ، المولد ، ص ٥٨ وما يليها .

(٢٨) حجازي ، د. محمود فهمي ، علم اللغة بين التراث والمناهج الحديثة ، المكتبة الثقافية ، رقم ٢٤٩ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهـرة ، ١٩٧٠م ، ص ٨٥ .

(٢٩) حسان ، د. تمام ، اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط. ثانية ، ١٩٧٩م ، ص ٣٩ ، ٤٠ .

للألفاظ قاصرة عن الوفاء بمطالب التعبير اللغوي وفي مجال الأفكار المجردة (الذهنية) والصور والظلال بوجه خاص . ولهذا فإن التعبير اللغوي يصبح بحاجة الى جواز الحقيقة العرفية الى استعمال آخر يسمى المجاز .

وفي البلاغة العربية يمثل علم « البيان » ذروة علم المعجم أو علم دلالات المفردات وهذا العلم يمكن أن يمثل الجانب النظري من علم المعجم فيبين كيف تخرج الكلمة عن معناها الحقيقي الوضعي الى معان أخرى مجازية ، ويستمد مادته من تاريخ الاستعمال في اللغة العربية(٣٠).

وقد عرّف في الجانب البلاغي الاصطلاحي نوعان للمجاز ، الأول : المجاز اللغوي ، وهو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له ، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي . وهذه العلاقة قد تكون المشابهة ، فالمجاز عندئذ يكون من الاستعارة بأنواعها . وقد تكون العلاقة غير المشابهة كالمجاورة والسببية . . فيكون المجاز عندئذ مجازا مرسلا . أما الثاني : فهو المجاز العقلي ، ويكون في إسناد الفعل ، أو ما في معناه الى غير ماهو له ، ويسمى هذا الاسناد إسنادا مجازيا(٣١).

وتبقى هذه المعطيات الدرسية مجالا للبحث اللغوي الذي يغني ويتطور عندما نطبق عليه معارفنا العصرية ، من غير التفات الى النظرات الضيقة ـ أو المتعسفة ـ إلى البلاغة العربية القديمة .

●●●

وفي الدراسات اللغوية الحديثة أخذ النظر يتجه إلى المجاز والاستعارة بوصفهما عنصرين من عناصر التطور الدلالي ، وطرق تحول المعاني . فاستعمال الكلمة بالمعنى الجديد ، يكون في بادىء الأمر عن طريق المجاز ، ولكنه بعد كثرة الاستعمال وشيوعه بين الناس تذهب عنه هذه الصفة ، وتصبح دلالته على المدلول الجديد دلالة حقيقية لا مجازية(٣٢).

وقد ذهب علماء الدلالة ، وعلى رأسهم « ميشال بريال » ، و « دار مستيتر » الى ان في المجاز المرسل ذي العلاقة الكلية والجزئية ، وذي العلاقات الأخرى كالمجاورة والسببية وفي الاستعارة نماذج أساسية لتغير المعاني وتطورها(٣٣).

وفي تصنيفين لتغير الدلالات ، وتطورها لدى « ستيرن » Stern ، و « أولمان » S. Ullmann نلحظ مواقع المجاز والاستعارة فيهما . ففي تصنيف « ستيرن » ١٩٣١م ، نقع على « النقل الارادي غير التصويري » أي أن المستعملين لم يهدفوا الى تحقيق تأثير معين ، أو ابتكار أدبي . ويطلق « بيير غيرو » على هذا النوع مصطلح « التسمية المعرفية » La nomination cognitive(٣٤) ومن الأمثلة على هذا النوع قولنا في الفرنسية عن المطرقة « قدم الغزالة » pieds-de-biche أو في العربية « الخرطوم » دلالة على الأنبوب المطاطي المستعمل في نقل المياه ، فالخرطوم يدل على الأنف وأنف الفيل خاصة ، ثم استعير لذاك الابتكار(٣٥).

---

(٣٠) المصدر السابق ، الصفحات نفسها .

(٣١) القزويني ، جلال الدين ، التلخيص في علوم البلاغة ، شرح عبدالرحمن البرقوقي ، المكتبة التجارية بمصر ، ط. ثانية ، ١٣٥٠هـ ، ١٩٣٢م ، ص٢٣٦ ـ ٢٩٢ .

(٣٢) المبارك ، محمد ، فقه اللغة ، ص ٢٢٠ ـ ٢٢١ .

(٣٣) الجوانب الدلالية ، ص ١٩٩ ، ٣٧٥

(٣٤) Guiraud (P.)
—La semantique, Que sais-je? presses universitaires de France 8e edition, Paris 1975. P. 57

(٣٥) الجوانب الدلالية ، ص ٣٧٨ ـ ٣٧٩ .

وتتضح علاقات المجاز والاستعارة لدى « ستيرن » في مصطلح « الاستبدال » ، وينتج عن تركيز المتكلم على خصيصة معينة ، أو ملمح من ملامح الشيء . كأن نقول « ذاك شراع يتهادى » فنكتفي بالجزء عن الكل[٣٦].

وفي كتاب « أولمان » « أسس علم الدلالة » يصنف التغيرات الناتجة عن أسباب لغوية الى : ١ - نقل الاسم للتشابه بين المعاني ، أو للمجاورة بين معنى وآخر . ٢ - نقل المعنى للمشابهة بين الأسماء ، أو للمجاورة بين اسم وآخر . ٣ - تغيرات مركبة من الأسباب السابقة . ونقع - هنا - على أمثلة من العربية ، فكلمة « مكتب » تدل على « طاولة للكتابة » ثم تطورت للدلالة على مجموعة غرف أو ادارة معينة « مكتب الاعلام » ، وهذا نوع من المجاورة المكانية . وكلمة « ظهر أو عصر أو عشاء » تدل على زمن معين ، ثم أطلقت على الصلاة التي تؤدي فيه ، عن طريق المجاورة الزمانية[٣٧].

وفي جانب آخر ، فقد قاد النظر في المجاز والاستعارة الى التمييز بين نوعين من الاستعارة ، استعارة لغوية (تبديل لغوي) ، واستعارة شعرية أو جمالية ، وتوصف الاستعارة اللغوية بأنها ذاوية « أو ميتة » لكثرة استعمالها ، أو لأنها تبرز سمة ظاهرة أي « تسمية معرفية » نحو : رجل الطاولة ، وأسنان المشط ، وأخمص البندقية ، وعنق الزجاجة . وقد ذهب صاحبا نظرية الأدب - وارين ووليك - الى أن هذه الأمثلة « تطبيقات بالمماثلة من أجزاء في الجسم البشري على أجزاء من أشياء جامدة ، وعلى كل فإن هذه الامتدادات قد تم تمثيلها في اللغة ، ولم نعد نشعر بها إجمالا على أنها مجازية ، حتى ولو عن طريق الحساسية الأدبية واللغوية ، فهي استعارات ذاوية أو بالية أو ميتة »[٣٨].

ويصف « رتشاردز » هذا النوع من الاستعارة بأنه « مبدأ الوجود الشامل للغة » وهو عند « جورج كامبل »نوع يدخل في اختصاص النحويين . وقد أنكر « فونت » إطلاق مصطلح استعارة على مثل هذا التبديل اللغوي لمواقع الكلمات[٩]).

وتوصف الاستعارة الجمالية أو الشعرية بأنها تعطي انطباعا جديدا في مناخ جديد ، ومعيارها هو القصد المتعمد لدى الشاعر لاثارة هزة انفعالية .

وقد سبق أن تنبه الفيلسوف الألماني هيغل G.W.F.Hegel (ت ١٣٨١م) الى ما تؤول اليه الاستعارة من تحول الى الدلالة الحقيقية . يقول : « لكن استعمال اللفظة يمحو عنها شيئا فشيئا صفتها المجازية ، فتغدو الاسم الحقيقي للشيء الذي ماكان تعنيه من قبل إلا مجازيا . وبفعل العادة لا يعود الناس في النهاية يميزون بين الصورة والمدلول . . . ومن السهل التمييز في اللغات الحية بين الاستعارات بحصر المعنى ، والاستعارات التي غدت من كثرة الاستعمال تعابير دارجة ليس فيها من المجاز شيء »[٤٠].

ويلح هيغل على الاستعارة التي تكون طريقا الى التطور الدلالي من الحسي الى الذهني (الروحي بحسب تعبيره) . يقول : « فكل لغة أولا تنطوي على عدد كبير من الاستعارات . وآية ذلك أن اللفظة التي لا يكون لها في بادىء الأمر سوى مدلول حسي في المقام الأول ، تكتسب على المدى الطويل مدلولا روحيا ، وبوجه عام جميع

---

(٣٦) ، (٣٧) المصدر السابق ، ص ٢٠٠ ، ٣٨٢ .
(٣٨) وارين وويليك ، نظرية الأدب ، ص ٢٠٣ - ٢٠٤ .
(٣٩) المصدر السابق ، ص ٢٠٤ .
(٤٠) هيغل ، الفن الرمزي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٩م ، ص ١٥٣ .

المصطلحات العلمية ، وكان لها في باديء الأمر مدلول حسي محض ثم جرى التخلي عنه ، واستبداله رويدا رويدا بمدلول روحي »(٤١).

ومما تجدر الاشارة اليه ـ هنا ـ هو أن التطور الدلالي من الحسي الى الذهني لا يلغي دلالة الأصل الحسي ، بل تتعايش المعاني معا حسية وذهنية ويبقى للاستعمال فضل في إشاعة أحدها على حساب الآخر في زمن معين .

ونلمح ـ في جانب آخر ـ مواقع المجاز والاستعارة في التحليل التجزيئي للمعنى ونظرية« المكونات الدلالية semantic components »فاللغوي المعاصر « غريماس » A.J.Greimas يقسم المعنى الى نوعين : النويات الذرية للمعنى semes nucleaires، وهي مرتبطة بالمعجم ، والنويات النصية للمعنى semes contextuelles، تتغير تبعا لموقع الكلمة في النص(٤٢).

ويشترك اللغوي « يوجين نيدا » E.A.Nida في هذا التحليل ، ويخصه بواحد من مؤلفاته ، وهو كتاب « التحليل التجزيئي للمعنى »(٤٣)، غير أن مايهمنا ـ هنا ـ هو نظرية المكونات الدلالية . وقد بدأت الفكرة بمناقشة الكلمات الدالة على القرابة وبحثها . فكلمة « أب » مثلا تحمل معنى يمكن أن يرد الى مكوناته « درجة القرابة ، والنوع ، والجنس ، والجيل . . . » .

ويقترح « نيدا »أن نهتم بتحليل الكلمات الى عناصرها الأساسية ، وخاصة عندما نتناول بالتفسير المدلولات المجازية . فهي تعتمد على التقاء في عناصر معينة « خصائص مشتركة » بين أطراف المجاز(٤٤).

والمدلولات المجازية تنتج عن عملية انتقاء عنصر أساسي أو أكثر لمعنى الكلمة وهو ما يدعوه « نيدا » بالمكونات الدلالية ، وما يدعوه « غريماس » بالنويات الذرية .

« فالتشبيهات الكلامية تبنى عموما على خصيصة معينة يشخصها أناس في مجتمع كلامي خاص بوصفها تشبيهات سائدة . ففي « الذئب » تكون السمة البارزة : الافتراس خلسة ، وفي « الثعلب » الانسلال ، والحذق ، والمكر . . . »(٤٥).

وتجد فكرة « بلى المجاز » تفسيرا عند « نيدا » . يقول : إنه اذا أدخل هذا الشيء بشكل دائم في كلمة معينة « المستعارة » لم يعد هناك وجود للمدلول المجازي الفعال في الاستعارة ، وكل ما يبقى هو حصول زيادة في مساحة معنى المصطلح الذي نحن بصدده(٤٦).

وفي ضوء نظرية « المكونات الدلالية » تفسر الاستعارة ـ وهي المجاز القائم على المشابهة ـ بالنظر الى الوحدات أو المكونات الدلالية الصغرى المشتركة بين طرفي الاستعارة وكلما كانت تلك المكونات أكثر عددا ، وقابلية للاشتراك ، كانت الاستعارة قريبة المنال .

ويقف « جاكسبون » R.Jakobson عند العلاقة الداخلية القائمة على التشابه ، ويذهب الى أن النشاط اللغوي قائم على قطبين رئيسين : قطب الاستعارة الذي يعتمد أساسا على عملية التشابه ، وقطب المجاز المرسل الذي

---

(٤١) المصدر السابق ، ص ١٥٢ ـ ١٥٣ .
(٤٢) غرايماس ، البنية الدلالية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، عدد ١٨/١٩ ، شباط آذار ، ١٩٨٢م ، ص ٩٧ ـ ١٠١ . وص ١٩٨ من مقالة لعبدالكريم حسن .
(٤٣) السيد محمد ، د. صبري ابراهيم ، « التحليل التجزيئي للمعنى » ، مجلة الفيصل ، الرياض ، عدد (٣٤) ، آذار ١٩٨٠م ، السنة الثالثة ، ص ٨٣ ـ ٩٠ .
(٤٤) ، (٤٥) الجوانب الدلالية ، ص ٣٨٤ ـ ٣٨٥ .
(٤٦) المصدر السابق ، ص ٣٨٥ .

يقوم على عملية التجاور . وقد طور « لوغوران » M.Le Guren هذه الفكرة في كتابه « دلالة الاستعارة والمجاز المرسل » ، وكانةلكتابه هذا صدى كبير في علم المجاز[٤٧] .

ويحلل « جاكبسون » العلاقات التي تتناول العناصر اللغوية دون غيرها ، والتي تشمل العلاقات الـدلالية . « فتشبيه الشجاع بالأسد ، والأبله بالحمار ، أو اعتبار الحب نارا ، والرجل السياسي ثعلبا إنما هو من قبيل التشابه بين مكونات المفردات اللغوية ، فالحقل الدلالي للأسد يحتوي على الوحدة المعنوية الصغرى « شجاعة » ، والحقل الدلالي للحمار على « بلاهة » ، والنار على صفة « كاوية » ، والثعلب على « مكر »[٤٨] .

ويضم أحد الدارسين المحدثين هذه الفكرة الى مشكلات التحليل اللغوي للكلمة ، وهي ترتبط بـاختلاف استعمالات الكلمة بـين الحقيقة والمجـاز ، ويضرب عـلى ذلك مثـلا هو كلمـة « أم » ، « ففي قولـه : (لتنذر أم القرى)[٤٩] ، يدور المجاز على فارق السن ، لأن مكة أقدم مما حولها من القرى . وفي عبارة : الخمر أم الكبائر ، يدور المجاز على الولادة ، لأن الكبائر تتولد من معاقرة الخمر »[٥٠] . ويربط الفكرة بشيوع المجاز ، يقول : « إن اختيار أحد مكونات المعنى لانشاء المجاز يجعل المرء ـ بعد طول استعمال ـ ينسي ماعداه ، فكأنه غير قائم ، فاذا جعلت زيدا أسدا كـان اختيار المعنى القـائم على الشجـاعة ، وتختفي عنـدئذ بقيـة المكونـات المعنويـة التي تختص بـوصف الأسـد ، وفصيلته »[٥١] .

٥ ـ الدلالة ومستويات اللغة :

ترتكز الدلالة أساسا الى قانون الاعتباط الذي يحكم نقطة البدء في سلم الدلالة . فإذا أطلقنا الدال على مدلوله المتواضع عليه ، والذي هو صورة ذهنية لمرجعه Referent ارتفع حاجز الاعتباط ، وأصبح اللفظ على لسان المتكلم وفي أذن السامع قائما مقام المسمى المدلول عليه في الذهن ، وفي عالم الوجود الفعلي[٥٢] .

ولا تعني هذه الدلالة أن الدال يدل على مدلوله لأمر راجع اليه في ذاته ، بل يكون مفيدا بالمواطأة القائمة على العقد الضمني contrat بين أفراد الجماعة اللغويـة . ويقصد بـه التواضـع الضمني على أنمـاط اللغة في دلالات ألفاظها ، وأشكال تراكيبها ، وهو عقد اجتماعي[٥٣] .

ويقوم العقد على الاطراد ، والتواتر في الزمن ، « وما ان يطرد اتصال الدال في اللغة بمدلوله طبقا لتواتر الزمانية حتى يرتفع التحكم الأولي عند لحظة الاقتران الدلالي »[٥٤] .

ويمثل القصد إحدى ركائز نظرية المواضعة والعقد بوصفه مظهر الارادة الواعية في ربط الدوال بمدلـولاتها في اللغة . فالقصد والارادة هما اللذان يوجبان تعلق الاسم بالمسمى أي الدال بالمدلول ، لأن حقيقة الحروف لا تتعلق بالمسمى لشيء يرجع اليه .

(٤٧) بركة ، د. بسام ، اللغة بين الدراسات النفسية والدراسات اللسانية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، عدد (٢٣) ، ك ١ ، ١٩٨٢م ، ك ٢ ، ١٩٨٣م ، ص ٥١ .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٥٠ .

(٤٩) جزء من آية رقم (٧) من سورة الشورى .

(٥٠) ، (٥١) حسان ، د. تمام ، « التحليل اللغوي للأدب » ، مجلة الحصاد ، جامعة الكويت ، العدد الأول ، السنة الاولى ، تموز ١٩٨١م ، ص ١٧ .

(٥٢) المسدي ، د. عبدالسلام ، « اللسانيات العربية والاصطلاح اللغوي » ، مجلة الحياة الثقافية ، تونس ، عدد ، ١٧/١٦ ، سبتمبر/ اكتوبر ، ١٩٨١ ، ص ١٢ .

(٥٣) شاهين ، د. عبدالصبور ، في علم اللغة العام ، تصوير جامعة حلب ، ١٩٨١م ، ١٩٨٢م ، ص ٤٤ .

(٥٤) المسدي ، « اللسانيات والاصطلاح » ، ص ١٢ ـ ١٣ .

إن اقتران الدال بالمدلول عن طريق المواضعة القائمة على العقد الاجتماعي ، والاطراد ، والتواتر الزمني ، والقصد والارادة ، يؤدي الى الاتفاق على الدلالة اللغوية الناتجة عن اتحاد حدي الدلالة .

غير أن هذه الدلالة لا تبقى ثابتة في دلالتها من ناحية ، كذلك لا تبقى محصورة في مجال الدلالة الحقيقية من ناحية أخرى .

فالدلالة ناتجة من تواضع اجتماعي ، وهذا التواضع عرضة للتغيير والتطوير ، ولذا جاز تغير الدلالة لتغير المواضعة وفق ما تمليه الظروف المستجدة في حياة الجماعة اللغوية .

ومهما اتسع مخزون اللغة اللفظي فهي قاصرة عن الوفاء بمطالب التعبير اللغوي في مجال الأفكار المجردة والصور والظلال . ومن هنا يصبح التعبير اللغوي بحاجة الى جواز الحقيقة العرفية الى استعمال آخر للفظ يسمى المجاز(٥٥).

ويبلغ الاقتران الدلالي ذروته في نوع آخر من الدلالة وهو الدلالة الثقافية ، وتعد هذه الدلالة أوسع الدلالات وأغناها ، فالكلمات ـ ههنا ـ تحمل تاريخا ثقافيا ، وظلالا من استعمال سابق ، وفيضا من الجوانب الرمزية .

●●●

ويقود الحديث عن أنواع الدلالات : اللغوية الحقيقية ، والمجازية ، والثقافية الى بحث في نمطين من التعبير أو اللغة : لغة الأدب ، ولغة العلم .

ويلاحظ ـ ههنا ـ أن عددا من الدارسين يلتمسون الفروق مابين الشعر من جهة ، والنثر من جهة أخرى ، إلا أن الفارق الجوهري لا يكون بين لغة الشعر ولغة النثر ، لأن هذين الفنين من فنون الأدب يتداخلان ، فقد يلاحظ الدارس امتداد أحد الفنين الى حدود الآخر ، وتدرس هذه القضية عادة في مسألة الأنواع الأدبية .

وقد أسهم في هذا الدرس عدد من الباحثين ، فـ « أوجدن وريتشاردز » يقسمان اللغة الى انفعالية ورمزية ، وليس الى شعرية ونثرية ، وقد وضعا في كتابهما « معنى المعنى » مصطلحهما المفضل « علم الرمزية » أي علم الدلالة .

وقد تابع « ريتشاردز » في كتابه « مبادىء النقد الأدبي » السعي الى أن يقدمَ للوظيفة الانفعالية للغة الأسس ذاتها التي حاول كتاب « معنى المعنى » أن يقدمها للوظيفة الرمزية أي الدلالية(٥٦).

وقد ذهب « ريتشاردز » في « فلسفة البلاغة » الى أن لغة المصطلحات العلمية تحدد بالتزام استعمال واحد جيد أو صحيح . فالمصطلح يحمل دائما معنى واحدا مناسبا لا يتغير . ويرى أن هذا التحديد الدقيق للدلالة مستحيل خارج لغة العلم التقنية(٥٧).

أما مشكلة المعنى في الأدب فلا يجوز أن ينظر اليها على أنها مسألة تتعين بسهولة وإيجاز ، فالشاعر يفصل لغته كما يفصل الخياط اللباس . وإن معاني كلمات الكاتب ليست عوامل ثابتة كالحجارة ، وبالعكس فإن ما ندعوه معاني كلماته نتائج لا نتوصل اليها الا من خلال تفاعل الامكانات التفسيرية لكامل الكلام(٥٨).

ويفرق صاحبا نظرية الأدب ـ وارين وويليك ـ بين لغة العلم ولغة الأدب ، ويبحثان في خصائص اللغة الشعرية بوصفها جزءا من لغة الأدب . ويصفان « اللغة العلمية » بأنها دلالية أي أنها تهدف الى التطابق الدقيق بين الدال

---

(٥٥) حسان ، د. تمام ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص ١٩ .
(٥٦) ويمزات وبروكس ، النقد الأدبي ، تاريخ موجز ، ١٠٥/٤ .
(٥٧) ، (٥٨) المصدر السابق ، ١١٦/٤ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٦ .

والمدلول . والاشارة ـ الرمز اللغوي ـ اعتباطية تماما لذا يمكن أن نستبدل بها اشارات معادلة . كما أن الاشارة ترشدنا مباشرة الى مدلولها دون أن تلفت نظرنا الى ذاتها . واللغة العلمية تماثل على هذا النحو استعمال الرموز الرياضية بتحديدها ودقتها[٥٩].

واللغة العلمية تستعمل استعمالا حرفيا يعتمد على معنى الكلمة المعجمي أو الاصطلاحي ، وهو استعمال عادي للكلمة دون تحوير .

أما اللغة الأدبية ـ لدى وارين وويليك ـ فهي بعيدة كل البعد عن أن تكون دلالية ـ حرفية ـ فقط إذ أن لها جانبها التعبيري فهي تنقل لهجة المتحدث أو الكاتب وانفعاله وموقفه . كما أنها لا تقتصر على تقرير ما يقال أو التعبير عنه ، وإنما تريد أيضا أن تؤثر في موقف القارىء : أن تقنعه وأن تثيره ، وأن تغيره في النهاية[٦٠].

ولئن كانت الاشارة في اللغة العلمية ترشدنا إلى مدلولها دون أن تلفت نظرنا إلى ذاتها ، فإنها في اللغة الأدبية تلقى تشديدا عليها نفسها . أي على الرمز الصوتي للكلمة كالوزن والسجع والتكرار[٦١].

واللغة الأدبية أشد إيغالا في البنية التاريخية للغة « كما أنها ككل لغة تاريخية ملأى بالجناس ، وبالتصنيفات اللاعقلية ، والاعتباطية ، كما تتخللها الأحداث التاريخية ، والذكريات ، والتداعيات ، وبالاختصار فهي شديدة التضمين »[٦٢].

ويقف « غراهام هو » عند مستويات اللغة بدءا من العامية ومرورا باللغة المحكية ، وانتهاء بالفصحى ، وما فيها من كلمات مقتبسة أو موضوعة عن وعي . يقول :

« واللغة الأدبية تخصيص من ذلك المجمل ، كما أنها تستبعد بشكل قياسي كل الكلمات السوقية والتقنية . أما اللغة الشعرية فأبعد تخصصا ، وهي تذهب في تضييق حلقتها مرة أخرى في الاتجاه ذاته ، وإن كانت توسعها باستعمال كلمات قديمة ، وصك كلمات ، وجلب كلمات مستعملة بمعان خاصة »[٦٣].

ويفتتح « هو » الجانب الآخر من البحث وهو : اللغة الشعرية ، فلغة الشعر ـ بعيدا عن النظرة التي ترى أن للشعر مفردات خاصة به ـ تتطلب بموجب طبيعته نمطا معينا من القول . وفي الواقع إن الاجماع في الرأي ينعقد على هذه الناحية[٦٤].

وقد يعني هذا النمط « أن أجزاء من المفردات الشائعة مستثناة باعتبارها غير شعرية ، وهذا ما يلائم التقليد الكلاسيكي العام . غير أن النظرة التقليدية الى القول الشعري لا يمكن أبدا تطبيقها على شعر الهزل أو الهجاء ، لأنهما قل أن يستعملا مفردات شعرية خاصة ، كما أنهما لا يتقيدان بالحظر الواقع على الكلمات المبتذلة والشائعة »[٦٥].

غير أن هذا الاستثناء لا يعني إلا الاحتراز من إطلاق الأحكام . فالشعر يعتمد إلى حد بعيد على التعلم ، وعلى شعر سابق مما يجعله يميل في درجات متنوعة إلى أن يغدو نمطا خاصا من لغة العصر ، « كما أنه يمتد تاريخيا في ثقافات

(٥٩) وارين وويليك ، نظرية الأدب ، ص ٢٢ .
(٦٠) ، (٦١) المصدر السابق ، ص ٢٢ ، ٢٣ .
(٦٢) المصدر السابق ، ص ٢٢ .
(٦٣) هو ، غراهام ، مقالة في النقد ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون ، دمشق ، ١٣٩٣هـ ، ١٩٧٣م ، ص ١٣٢ .
(٦٤) المصدر السابق ، ص ١٣٠ .
(٦٥) ، (٦٦) المصدر السابق ، ص ١٣٠ـ ١٣٤ .

غنية ، والكلمات في الشعر تستعمل غالبا لتستدعي استعمالاتها الشعرية السابقة ، وليس هذا ـ كما يفترض أحيانا ـ ابتكارا خاصا وضعه ت . س. إيليوت ، وإنما هو من عواقب الحقيقة القائلة : إن شعر حضارة من الحضارات يؤلف نظاما متماسكا ، ومن الطبيعي أن التلميح يغدو أكثر وضوحا كلما تطاول تاريخ الشعر ، ولكن التلميح في العصور التاريخية سمة عامة من سمات اللغة الشعرية »(٦٦).

ويذكر عادة في كتب النقد أن « ورد زورث » W.Wordsworth أثار قضية لغة الشعر حين رفض رفضا قاطعا فكرة « المعجم الشعري » بمعناه المستعمل به في القرن الثامن عشر ، والذي كان يقوم على التفريق الحاد بين لغة الشعر ولغة النثر . وقد دعا « ورد زورث » في هذا السبيل إلى الغاء الفروق بين هاتين اللغتين ، واتخاذ لغة الناس العاديين مقياسا للغة الشعر الجيد(٦٧).

غير أن « كولريدج » S.T.Coleridge تتبعّ آراء « ورد زورث » ونقضها ويتمثل رد كولريدج في نقاط كثيرة ، أهمها : أنه إذا استعملت صورة أو مجاز ما استعمالا سيئا على يدي شاعر ما فليس سبب سوء استعمالها تكرار ما قاله الشعراء الآخرون ، بل لكونها قد انتهكت بطريقة ما القواعد أو المنطق أو حسن الذوق .

وذهب « كولريدج » أيضا الى أن الثقافة وليس نقصها تؤدي الى صنع الشاعر ، فغير المثقفين يكتبون بصورة مشوشة ، وتنقصهم النظرة الشاملة .

أما اللغة النقية التي يتحدث بها الفلاحون ـ كما أشار « ورد زورث » ـ فليست متأتية لهم من التواضع غير المثقف مع الطبيعة ، بل من روح الثقافة الدينية ومن معرفة التوراة والتراتيل(٦٨).

والفارق بين لغة الشعر ولغة النثر ـ وكلاهما من النمط الأدبي ـ ليس في النوع ، بل في الدرجة ، فهما من حيث النوع داخلان في اصطلاح « لغة الأدب » . أما من حيث الدرجة فإن لغة الشعر « مشحونة بالتصوير بدءا من أبسط أنواع المجاز ، وصعدا الى المنظومات الأسطورية الشاملة العامة لدى شعراء من أمثال بليك أوييتس ، إلا أن المجاز ليس ضروريا ـ بالقدر نفسه ـ للنصوص القصصية ، ومن ثم لجانب كبير من الأدب »(٦٩).

أما قضية « لغة الشعر ولغة العصر » فمن المؤكد أنها قضية مغالى فيها ، فالشعر ـ كما يقول « هو » ـ له نمط من القول خاص به . وعلى الرغم من رأي « ورد زورث » الشائع في استبعاد أي فرق جوهري بين لغة الشعر ، ولغة العصر ، فإن تجربة عصره ، بل تجربته لا تؤيدان مثل هذا الحكم . فالشعر الرومانسي كان من التميز ، والبعد عن الاستعمال الشائع بقدر تميز شعر القرن الثامن عشر وبعده .

ومع ذلك ـ كما يرى « هو » ـ يبدو أن « ورد زورث » انتصر اذا رجعنا إلى معظم الافتراضات النقدية غير الممحصة ، والشائعة في أيامنا هذه . ففي الظاهر تم التقليل من قيمة « اللغة الشعرية » في كل أنحاء العالم ، وصار يمتدح كل استعمال حي للغة اليومية(٧٠).

---

(٦٧) الربيعي ، د. محمود ، في نقد الشعر ، دار المعارف بمصر ، ط. ثالثة ، ١٩٧٥م ، ص ١١٣ .

(٦٨) ويمزات وبروكس ، النقد الأدبي ، ٣/ ٥٠٧ ـ ٥٠٩

(٦٩) وارين وويليك ، نظرية الأدب ، ص ٢٦ .

(٧٠) ، (٧١) هو ، مقالة في النقد ، ص ١٣١ ـ ١٣٣ .

ويضع « غراهام هو » قضية « ورد زورث » في حجمها الطبيعي إذ يقول : « فقد كتب غراي بيانه عن أن لغة العصر ليست أبدا لغة الشعر حين كان الشعر مكتظا بكلام عقلي ، وبأسلوب الحوار المصقول . وقدم « ورد زورث » بيانه حين كان الشعر مكتظا بمباهج الصنعة في شعر غراي . لكل شيء تبريره في عصره ، غير أن تعميم أي بيان على أنه صحيح أمر أكثر تعقيدا من أي شك موجه لأي منهما »(٧١).

ويبدو أن شعراء « الديوان » صدروا عن فكرة « ورد زورث » حين نقدوا أعلام الشعر الاحيائي(٧٢). وقد أثار هذا النقد ردود فعل سريعة ـ لكنها محدودة ـ تمثلت في فهم خاطىء للتجديد اللغوي ، إذ نحا بعضهم ـ من شعراء الديوان ومن طوائف أخرى من الشعراء ـ الى استعمال لغة مترخصة أو « شعبية » ظنا منهم أن هذا العمل يقربهم من المعاصرة ، وينفي عنهم تهمة التقليد .

ومهما يكن من أمر فإننا نؤكد خصوصية « اللغة الشعرية » ، منطلقين من عدة مبادىء ، أهمها : أن لغة الشعر تنحو الى استعمال كلمات قديمة ، لأن الشعر يمتد تاريخيا في ثقافات متنوعة ، ويعتمد على التعلم ، وعلى شعر سابق ، ولا يعني استعمال الكلمات القديمة أن الشاعر تقليدي غير مجدد ، فالمعول عليه ـ هنا ـ لأ يكون في استعمال هذه الكلمات أو تلك ، بل في سياقها ، وارتباطها بتجربة الشاعر من غير أن تبدو منبتة عنها .

كذلك فإنه من الطبيعي أن تكون لغة الشعر نمطا خاصا من لغة العصر ، وأسلوب الناس في كلامهم . وليس المقصود بلغة الناس كلمات الناس التي تجري على ألسنتهم في الحياة اليومية ، وإنما المقصود هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم(٧٣).

أما التصور الذي يذهب إلى أن لغة الشعر ألفاظ غريبة عن مألوف الناس وثقافتهم وتراكيب فيها معاظلة وتكلف ، فليس مما يلقي اليه الدارس بالا . لأن هذا التصور ناجم عن فهم خاطىء للشعر ودوره في الحياة . وإذا ما سلمنا بهذا التصور ، نشأ الخطر من أن يطور الشعر لهجة متكلفة بعيدة عن روح اللغة الممتدة في الحياة على توالي العصور .

***

---

(٧٢) الربيعي ، في نقد الشعر ، ص ١١٣ ـ ١١٤ .

(٧٣) اسماعيل ، د. عز الدين ، الشعر العربي المعاصر ، دار العودة ، بيروت ، ط. ثالثة ، ١٩٨١م ، ص ١٧٦ .

دور الشعر وخدمته لعملية التنمية الثقافية في الحاضر والمستقبل

عبده بدوي
الاستاذ : بكلية الآداب ـ جامعة الكويت

(١)

اذا كان الشعر في العالم القديم يعتبر جانباً من جوانب الثقافة ، أو ملحقاً بها ، فان الملاحظ أن الشعر العربي ـ وبخاصة في الفترات الأولى من الحضارة ـ كان في الصميم من الحضارة العربية ، فنحن اذا نحينا الشعر جانباً لا نكاد نجد في أيدينا ، وفي عقولنا شيئاً ذا بال ، ذلك لأن حضارتنا العربية القديمة وضعت في الشعر أكثر مقوماتها وأعمقها . . فاذا كانت هناك حضارات قامت على أساس من العمارة ، أو التعامل مع الملاحم والمسرحيات ، أو النحت والتصوير ، فان الحضارة العربية قد اعتمدت على ما نصطلح على تسميته « بالشعر الغنائي » ، ومن المعروف أنه ليس من المطلوب أن تبدع حضارة في كل الآداب والفنون ، ذلك لأنه يكفيها جانب واحد تستطيع من خلاله أن تعبر عن نفسها فتحسن التعبير ، وأن تبدع من داخله فتحسن الابداع ، وفي ضوء هذا « القنديل » الذي تكتشفه بنفسها وبمعاناتها تستطيع أن ترى أشياء كثيرة ، وأن تخلق أشياء كثيرة . . وفي ضوء هذا رأينا الحضارة العربية تهتدي الى فنها الأول ، ولقد كان هذا الفن هو الشعر ، وهو الشعر الغنائي على وجه الخصوص .

وقد يأتي سؤال يقول : ولماذا الشعر الغنائي ؟

وللاجابة على هذا نذكر أن التجربة الروحية المتصلة بالدين موجودة في كل الحضارات والمعتقدات ، وبخاصة الحضارات والمعتقدات الشرقية[١] ، ذلك لأنه يغلب على الآخذين بها التآلف مع الآلهة والقوى العليا ، فهي تحب وتطاع وتخشى وتحاط بالجلال أكثر مما تحاط بالجمال ، وعكس هذا نجده مثلاً في التراجيديا

(١) يلاحظ هذا في أقدم أناشيد رع وآمون واخناتون ، وأناشيد « فيدا » عند البراهمة الهنود ، وأناشيد « جالا » عند الفرس و « أورفيه » عند اليونانيين ، كما يلاحظ في سفر أيوب عند العرب .

الأغريقية ، حيث توجد لحظات متفجرة من السخط على الآلهة ـ حتى عند سوفوكليس الورع [٢] . وقد ارتضى الانسان العربي أن يكون متصالحاً مع الآلهة ، وهذا يستدعي نوعاً من النجوى[٣] ، فهو في العديد من النصوص خاشع ومتبتل ، ثم أن التجربة الروحية عند هذا الانسان كانت واضحة ، لأن سماءه كانت من الوضوح بحيث تغري على رصد النجم ، ومراقبة المطلع ، بالاضافة الى توسم المطر ، وترقب الأنواء ، والخبرة بمواقيت الأدلاج والاسراء والرحلات الصحراوية[٤] ، بالاضافة الى التعامل الأساسي مع الوحدانية ، ومع نبوة ابراهيم واسماعيل ثم موسى وعيسى . . وأخيراً كان محمد ﷺ .

ولهذا كان من الطبيعي أن يبتعد عن عالمي الملحمة والمسرح الى العالم الذي سميناه عالم النجوى ، والذي يتفق وطبيعة الشعر الغنائي ، فهو أمام هذه القوى كان يأخذ نفسه بالمناجاة في خشوع . . ثم بعد فترة كان تحوله الواضح الى ذاته ، ومن ثم كان دخوله الحاسم في دائرة « الفخر » ، وعلى كل فهناك العديد من الآراء التي دارت حول ابتعاده عن عالمي الملحمة والمسرحية ، وحول دورانه في دائرتي النجوى والفخر[٥] .

(٢)

من الواضح أن العربي كان منسجماً في الأساس مع ذاته ومع الحياة التي كانت حوله ، ومع اللغة التي تعامل بها مع الكون ، ومع « الآخر » ولقد كانت هذه اللغة ابتداء هي الشعر ، فهو « اللغة الأم » لكل اللغات في العالم ، في ضوء المقولة التي تقول أن العالم في أول أمره كان مقاطعة للجمال وبستاناً للشعر ، وأن النطق الشعري يمكن أن يرى النور لدى شعب من الشعوب في زمن لا تكون فيه لغته قد تكونت بعد[٦] ، لقد كان الانسان في هذا العالم القديم يتعامل بأحاسيسه ، ونحن لا ننسى قول أرسطوطاليس : إن الشعر فطرة في الانسان ، فالانسان مفطور على حب الاستطلاع ، والرغبة في المعرفة ، والميل الى الايقاع والانسجام ، والتعبير عن هذه الميول يولد في باديء الأمر الشعر الارتجالي ، ثم كانت تقسيماته بعد ذلك[٧] ثم إن من الطبيعي أن النفس فى انفعالاتها تحاول أن تعبر عن نفسها شعرا[٨] ، ثم

(٢) يقال مثلا : ان الالهة لا تحب العدالة قدر ايثارها الغدر .

فهى تضرب الفم البار والفم القاسي

وهي تمزج دم الجليل بدم غيره

وهي تصبب بالكدمات الشفاه المقدسة والشفاه غير المقدسة

وقد يقول الكورس : نحن جميعا ضدك أيها الرب ، ويقول : الآلهة فوقنا تحرسنا بسيف وصولجان ، ويقول : فليكن الانسان مع الالهة المقسطين

(٣) تأمل لنصوص التلبيات قبل الاسلام ـ مستلة من مجلة معهد البحوث والدراسات العربية ـ العدد ١١ في ١٩٨٢ للدكتور عادل حاسم البياتى .

(٤) أثر العرب في الحضارة الأوربية . عباس محمود العقاد ط ٤ ، ص ١٣ ، ١٤ .

(٥) تردد حول هذا كلام كثير منه إن عالم العربي لا يقوم على الصراع ، وان مجتمعة البدوى غير مستقر ، بالاضافة الى أنه لم يكن مجتمعا متعدد الاطوار ، ثم ان الانسان فيه غير متميز عن الآخر ، وان الشعراء في الوقت نفسه أصروا على اظهار جانب واحد هو الجانب المشرق كما في كثير من القصائد ، وتعاملوا مع التجريد أكثر من التعامل مع التجسيد فهم يتجاوزون الكريم الى الكرم ، والفارس الى الفروسية ، هذا الى جانب الاصرار على التزام القافية ، والى جانب انه كان يمارس الكثير من العادات بنفسه كالفروسية مثلا ، فهو لا يتصور لها وجودا خارجه . . ومن هنا كان من الطبيعى ان يتعامل مع الفخر ، ومع اللغة وجمالياتها ، بعيدا عن تكيف اللغة للموضوع خارج الذات .

(٦) في الشعر . هيجل ترجمة جورج الطرابيشى ، ص ٧١ .

(٧) فن الشعر . لارسطوطاليس . ترجمة عبد الرحمن بدوى ، ص ٤٠ .

(٨) اليوت . فائق متى ص ٦٧ ، ط . دار المعارف .

ان الانسان شيئاً فشيئاً ـ تحت تأثير التعامل مع العقل ـ كان من الطبيعي أن يدخل عالم النثر ، المهم أن الأمم تغنت أول ما تغنت بالشعر قبل النثر ، وان الأمم البدائية حتى الآن لها شعر وليس لها نثر ، وأن أول ما وصلنا من الحضارات القديمة كان الشعر ، بالاضافة الى ما يقال من أن سائر الفنون ترتد الى الشعر لأن جوهره لغة ، واللغة هي أداة الانسان المثلى لتحقيق العلانية ، وإظهار المستخفي .

. . وما يهمنا من هذا كله هو وقفة عند اللغة العربية ، وإظهار ما فيها من شاعرية حتى الآن ، فالحضارة العربية ابتداء تعاملت مع « الصوت » وهذا الصوت كان له دوره المستمر فيما يسمى « بجذر الكلمة » الذي سيمتد بعد ذلك الى ما يسمى « جذر التفعيلة » في الوزن الشعري ، معنى هذا أن جذور الكلمات هي في الحقيقة رموز موسيقية للتعبير عن العالم الداخلي للانسان ، مع ملاحظة أن هذه الجذور ستتعامل مع ظاهرة الاشتقاق تعاملاً مطرداً ، ومع ما يسمى بشروط الصيغ مقيساً ومسموعاً بالاضافة الى المعنى[٩] ، في حين أن أكثر اللغات الأوروبية تعاني من الانفصام الصوتي والتجريبي بين الألفاظ وموسيقاها ، وبين المعاناة ، وكان أن أصبحت أقرب ما تكون الى المصطلحات الموضوعية كرموز اتفق على دلالتها بفعل الوعي والحاجة ، معنى هذا أن تغير العربية تغير عضوي يتبع الجذر ، أما في اللغات الأخرى فالتعبير إضافي على الجذر ، ومنفصل عن التوافق الصوتي ، والوضع الذاتي للناطق[١٠] ، في ضوء هذا يمكن القول بأن اللغة العربية قد بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية الموسيقية ، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأصوات والأوزان ، فحروفها تفي بالمخارج الصوتية على تقسيمات الموسيقى ، وفيها التناسب المتدرج بين الحروف المتقاربة في النطق ، وفيها الارتباط بين الوزن والمعنى كلما كان هناك أطراد على قياس واحد ، وفيها ما يسمى الاحتفاظ بالوصفية ـ زفير ، خرير ، حفيف ، زمهرير . . الخ ـ ومن هنا جاءت تسمية « العقاد » لها بأنها اللغة الشاعرة[١١] ، ذلك لأنها تصنع مادة الشعر وتماثله في قوامه وبنياته ، ولعل هذا يذكرنا بقول مارتن هيدجر بأن الشعر هو الذي يجعل اللغة ممكنة ، فماهية اللغة تفهم من خلال ماهية الشعر[١٢] .

(٣)

من المعروف أن الانسان العربي خالق لغته ، ومنميها ، ومنقيها ، وأنها في كل مراحلها كـانت تحمل وجهـاً فكرياً ، ووجهاً عاطفياً لهذا الانسان ، ولقد كانت أداته الأولى في ذلك هي الوزن الشعري[١٣] ، بل ويمكن القول بأن

---

(٩) لا شك أنه لو لم يختلف المعنى لم تختلف الصيغة ، ان كل عدول عن صيغة الى صيغة اخرى لا بد ان يصحبه عدول عن معنى الى آخر ـ الا اذا كان لغة ـ انظر معاني الابنية في العربية . د . فاضل السامرائي ص٧ ، ومن المعروف القول بان الزيادة في المبنى تعطي زيادة في المعنى ، وأن صيغ الزوائد تنمي اللغة وتوسعها عن طريق القياس .

(١٠) موسوعة الشعر العربي م١ ، ص ٢١ ، ٢٢ ط بيروت .

(١١) اللغة الشاعرة ، ص٣ وما بعدها ، اشتات في اللغة والادب ص ١٥ وما بعدها

(١٢) في الفلسفة والشعر . مارتن هيدجر . ترجمة د . عثمان امين ـ المقدمة ـ وقديما ذكر ابن الاثير في المثل السائر بأن الالفاظ داخلة في حيز الاصوات لانها مركبة من مخارج الحروف ، فما استلذ السمع منها فهو الحسن ، وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح ، وقال ابن جني في الخصائص . ان كثيرا من هذه اللغة وجد مضاهيا بأجراس حروفه أصوات الافعال التى عبر عنها ، الا تراهم قالوا · قصم اليابس ، وخضم في الرطب ، وذلك لقوة القاف وضعف الخاء ، فجعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى ، والصوت الأضعف للفعل الأضعف ، قالوا صر الجندب فكرروا الراء لما هناك في استطالة صوته ، وقالوا : صرصر البازى فقطعوه لما هناك من تقطيع صوته ، وسموا الغراب . غاق لحكاية صوته ، البط بطا حكاية لأصواتها ، وقالوا : قطع الشيء اذ قطعه عرضا ، وقده اذا قطعه طولا

(١٣) ينظم الوزن الخصائص الصوتية في اللغة ـ كما يضبط الايقاع في النثر ـ ويوزعه على مساحات من الزمان ، وبالتالي ينظم الصلة بين أحوال المقاطع الهجائية ، فهو يبطىء التوقيت ، ويطيل احرف المد للتعرف على لون الطبقة الصوتية أو النغمة الممدودة ، كما أنه يبسط ويضبط ما يسمى بالانشاء ، ورخامة الحديث ، فتأثير الوزن اذن يكون في تحقيق الكلمات ، ودعم فاعليتها ، وتوجيه الانتباه الى قيمتها الصوتية ـ انظر نظرية الادب . رينيه ويليك واوستن وارين . ترجمة محيي الدين صبحي ، ص ٢٥٥ دمشق .

كلا منهما كان يؤثر في الآخر طول مسيرة التاريخ(١٤) . . ولكن ماذا عن الانسان العربي ؟ لقد كان يعيش في بيئة معادية خشنة مجدبة ، لهذا كان من الطبيعي أن يحاول ـ جاهداً ـ الارتفاع عن هذا الواقع الغليظ ، وأن يفجره ليتضاعف ويتسع ويتعمق ، ولقد كانت وسيلته المثلى في ذلك هي الشعر . . وكان له ما أراد ، وفي ضوء هذا اكتسب الشعر والشاعر قيمة ، ذلك لأنه كان هناك هدف يسعى اليه وهو العمل بقدر الامكان على « تحضير » الحياة ، وعلى الارتفاع بها(١٥) ، ولهذا كان من الطبيعي أن تهتم الدولة في المدن اليونانية بالشعر عنايتها بالحرب والأمن والسياسة ، ولقد كان الجمهور يشارك في المشاهدة والنقد معاً(١٦) ، وفي العربية نجد أن الشاعر كان فرداً ممتازاً ، وسلاحاً فعالاً في الوقت نفسه ، فاذا نبغ في القبيلة شاعر أتت القبائل ـ كما يقول ابن رشيق ـ فهنأتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان لأنه حماية لأعراضهم ، وذود عن أحسابهم ، وتخليد لمآثرهم(١٧) ومن التراث القديم نعرف أن الشاعر كان حكيماً وموجهاً وفارساً ، وفيما بعد ذلك من تراث ، نعرف أن الشعر كان ديوانهم ، وخزانة علمهم ، وهناك من ركز على كلمة « علم »(١٨) وبخاصة بعد أن وضعت في خدمته ثلاثة علوم هي علم العروض وعلم القافية وعلم الضرائر ، المهم أنه لا يوجد شعب من شعوب الحضارات القديمة ربط بين الكلمة والانسان ـ كقيمة ايجابية مشروعة ـ كالشعب العربي آنذاك ، فقد كان شرط الابداع بالكلمة هو المدخل الحقيقي لدخول الحياة الكريمة ، فلا عجب اذا كان ظهور الشاعر في قبيلته أشبه بمولد البطل العظيم الذي لا يعلوه بطل آخر في الشجاعة والكرم(١٩) ، بالاضافة الى دخول عالم القداسة عن طريق اتصال الشاعر بعالم ما وراء الطبيعة ، والقاء الرعب في قلوب القبائل المنافسة .

. . ما نريد أن نصل اليه أن الشعر اذا كان هو الاطار المحكم للغة ، فانه قد كان الاطار المميز لصانع اللغة ، ونحن نذكر هنا قول النبي الكريم « لا تدع العرب الشعر حتى تدع الابل الحنين » كما لا ننسى قول الجاحظ « الشعر شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا » ، وما أكثر نظرة العربي الشاعرة الى الأشياء طيلة مسيرة التاريخ .

---

(١٤) تأمل قول فندريس : ان اللغة تستطيع في بعض الاحيان أن تعدل من العقلية وتنظمها ، فعادة وضع الفعل في مكان بعينه دائما يمكن أن يؤدي الى صورة خاصة في التفكير ، ويمكن أن يكون له أثر في طرق الاستدلال ، والتفكير الفرنسي أو الالماني أو الانجليزى خاضع للغة الى حد ما ، فاللغة اذا كانت مرنة خفيفة مقتصرة على الحد الأدنى من القواعد النحوية ، تسمح للفكرة بالظهور في وضوح تام . . وعلى العكس من ذلك تختنق الفكرة من التضييق الذى يصيبها من لغة حامدة ثقيلة ، ولكن عقلية المتكلمين تتصرف لتعتاد أي شكل من أشكال اللغة ـ « اللغة » ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص ، ص ٢٠٢ .

(١٥) يظهر هذا مثلا في الارتفاع بالممدوح الى المثل الاعلى ، وفي الارتفاع بالجنس الى عالم الغزل السامي ، فهو يشبه المرأة مثلا بالمقدسات مثل الدمية والشمس والغزالة والسدرة والسرحة والدومة ، وكل هذه الاشياء كانت تعبد قديما ، كما رمزوا لها بالنحلة وكان أهل نجران يعبدون النخلة ، وبالسحابة لانها وثيقة الصلة بالسقيا ، ولأن السقيا أصل قائم بذاته في بعض العبارات القديمة ، وقد تنبه قدامة بن جعفر لشيء من هذا ـ انظر « الصورة الفنية في الشعر الجاهلي » . د . نصرت صالح عبد الرحمن ، ص ٢٠٦ ـ ، وقد ألمح الى عملية التحضير ابن رشيق في المقدمة العمدة .

(١٦) فن الشعر لارسطو طاليس . ترجمة د . عبد الرحمن بدوى ، ص ٤٧ .

(١٧) العمدة ١/ ٣٧ .

(١٨) تأمل قول القاضى الجرجاني في الوساطة بين المتنبي وخصومه ط . القاهرة ، ص ١٤ « . أنا اقول ـ أيدك الله ـ إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له » ونحن لا ننسى قول عمر بن الخطاب : كان الشعر علم قوم لم يكن لهم أصح منه ، وهناك كلام كثير عن مكانة الشعر في البيان والتبين ١/ ١٤١ ، وفي الوقت نفسه لا ننسى قول ابن سلام في وقت مبكر « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات » .

(١٩) موسوعة الشعر العربي . د . جبرائيل جبور م ١ ص ٣٥ .

صحيح أن مسيرة الشعر كانت لها سقطاتها ، ونقاط ضعفها ، وصحيح أنه كان لبعض العرب الملل من الشعر ، ولكن الشعر في صميم المسيرة ، لم يكن مجرد زينة تصحب الوجود الانساني ، أو مجرد ظاهرة ثقافية ، أو حماسة عارضة ، أو قوة طارئة ، أو تسلية مؤقتة ، ولكنه كان « ركيزة التاريخ »[٢٠] ، لقد رأينا العربي يستغني به عن أشياء كثيرة ، ويرفض أن يكون الشعر تابعاً لفن من الفنون ، فهو مستطيع بنفسه لا بغيره ـ كما قيل ـ ولقد رأيناه ابتداءً يتعامل مع الموسيقى بغزارة ، وحين يرى حضارته تأخذ موقفاً من التماثيل والصور نراه ينحت ويصور بالكلمة ، وما أكثر « القصائد التماثيل » و « القصائد الصور » فيه ، ثم أنه كان في استطاعته دائماً أن يتعامل مع جوهر الفنون السبعة ـ الرسم والنحت والرقص والموسيقى والمسرح والسينما ـ ذلك لأن هذه الفنون تتعامل مع الشعر حين تصل الى ذرى شفافة فيمكن أن نرى الشعر في انسياب الحركة في تمثال موسى ، وهي الحركة التي جعلت المثال يطرقه ثم يقول له : انطق ، ويمكن أن نراه في ابتسامة الموناليزا ، وفي رقصة بحيرة البجع ، وفي موسيقى عصفور النار ، وفي تردد هاملت وندم عطيل ، وفي التقاط طفل لنظارة عمر المختار وهو يتهيأ للموت ، ومن المعروف أن بوشكين حين كتب رواية أوجين اونغين قال : انها رواية في الشعر[٢١] ، وقد تنبه العديد من النقاد للجانب الشعري في العديد من الأعمال الأدبية والفنية .

ما مريد أن نصل اليه هو أن الشعر اذا كان تابعاً لبعض الفنون في العديد من الحضارات ، فان الشعر في العربية قد رفض هذا قديماً ، وحاول هو أن يستوعب طاقات الفنون ، وأن يحل فيها ، وقد نجح في هذا في أول الأمر ، ولكنه عجز بعد ذلك ، وسنرى أنه « استنجد » بهذه الفنون حديثاً ليواصل مسيرته .

مهما يكن من شيء فان الشعر يتصف بالديمومة ، ويمكن أن يرى واضحاً ـ في حالات السمو والألق ـ في كل الفنون والآداب ، ذلك لأنه يستطيع أن يستوعب الروح الكلية عند الانسان ، ولأن التعامل مع جانبه القومي يضفي عليه خصوصية ، ويعطيه دفئاً وشفافية ، ثم انه على الرغم من الفروق القومية ، ومن مراحل التطور ، فان شعر كل شعب وكل عصر ينطوي على عنصر نقي ومفهوم لكافة الشعوب الأخرى ولجميع العصور الأخرى[٢٢] .

(٤)

كان من الطبيعي أن يستمر اتقاد الظاهرة الأدبية ـ وبخاصة الشعر ـ في العالم العربي ، ذلك لأنه تلقى أكثر من شحنة في هذا المجال ، فقد كانت هناك معجزة القرآن الأدبية ، وكانت هناك معجزة الحديث[٢٣] ، ومعجزة أجيال سيطرت على اللغة ولم تسيطر اللغة عليها ، وقد كان من الطبيعي ـ كالعادة ـ أن يسيطر على العديد من مجالات الحياة ، فالشاهد الشعري في العلوم العربية كان هو المقدم[٢٤] . ولقد كان الوعاء المفضل للعلوم العربية على نحو ما هو معروف

(٢٠) التاريخ مليء بالقبائل التي ارتفعت ببيت ، وسقطت ببيت ، بل إن وراء العصر الأموي ابيات من الشعر تذكرها معاوية بعد أن عزم على الفرار . . الخ .

(٢١) هذا العمل هو الوثيقة التي يقال انها تدل على ان الشعب الروسي بلغ رشده ـ بوشكين : نجاتي صدقي ٨٦ ، ٨٧ ، ط ، دار المعارف

(٢٢) فن الشعر . ص ٣٠ .

(٢٣) ظاهرة الأعجاب في القرآن مشاهدة وكثر الحديث عنها ، ونحن نذكر في جانب الحديث قول النبي : أنا أفصح العرب بيّد أني من قريش ونشأتُ في بني سعد بن بكر ، ونحن لا ننسى وصف الجاحظ الطويل للحديث في البيان والتبين ج ٢ ص ٧ تحقيق عبد السلام هارون « . . هو الكلام الذي قَلّ عددُ حروفه ، وكثُرَ عددُ معانيه ، وجلَّ عن الصنعة ، ونزّه عن التكلف ، واستعمل المبسوط في موضع البسط ، والمقصور في موضع القصر ، وهجر الغريب الوحشي ، وهو الكلام الذي ألقى الله المحبة عليه ، وغشّاه بالقبول ، وجمع له بين المهابة والحلاوة ، وبين حسن الأفهام ، وقلة عدد الكلام ، لا يحتج الا بالصدق . . الخ » .

(٢٤) اذا اخذنا النحو مثلا نجد ان كتاب سيبويه يضم ألفا وخمسين شاهدا من الشعر ، على حين نرى أن الآيات القرآنية حوالي اربعمائة

من الشعر التعليمي ، كما أنه استشهد به لأثبات المعاني ، واستعين به على توضيح غريب القرآن على نحو ما فعل أبو عبيدة في غريب القرآن ، ولعل أخطر ظاهرة أنه أثر على أسلوب النثر بظاهرة السجع ، وأوضح مثال على هذا مثلاً رسالة الأزهار لضياء الدين بن الأثير التي حققها أخيراً هلال ناجي ، فهي رسالة منشورة اتبع فيها ابن شرف أسلوب القصيدة للتوصل الى سلاح « مولانا السلطان الملك الاشرف مظفر الدين موسى » ثم أنه كان يقابل الناس بالكلمة الفصيحة والكلمة المتفاصحة على نحو ما هو معروف من السير الشعبية في عصور الضعف والانحلال[٢٥] ، وانه لم يكن له غياب أبداً في الحياة العربية ، ذلك لأنه كان قلعة دفاع حصينة عن الروح العربية في كل العصور ، سواءً أكانت عصور قوة أو عصور ضعف ، فاذا جئنا الى القرن الماضي ، وتحسسنا بواكير النهضة ، نلاحظ أنها تمثلت أكثر ما تمثلت في إحياء « التراث الشعري » ومعنى هذا أن النهضة الحديثة قامت أول ما قامت ـ كالعادة ـ على الشعر[٢٦] .

وفي أوائل هذا القرن ظهر الاهتمام واضحاً بالشعر على مستوى التعرف على التراث الشعري في العربية ، ثم على مستوى التعرف على الاتجاه الرومانسي في الأدب العربي ، ومع أن الاتجاه الواقعي كان سائداً في هذه الفترة بالحركة الأدبية الأوروبية ، إلا أنهم رجعوا الى الوراء للاغتراف من عالم الرومانسية نظرية واقتباساً « بعد أن كان عهد ازدهارها قد انقضى منذ سنين » وقد كان وراء ذلك أنهم وجدوا أنفسهم ، والمرحلة القلقة التي يعيشونها تتفق والاتجاه الرومانسي فقد وجدوا أنفسهم يعانون من قضايا الصراع بين القديم والجديد ، ومن الأحساس الحاد بالـذات ، ومن التطلع للمشاركة في حركة التطور[٢٧] .

المهم أنه في هذه الفترة الأخيرة رأينا عدة مسارات جديدة مثل الكتابة بأسلوب الشعر المرسل ، والمزدوج ، وتعدد البحور في القصيدة ، بالاضافة الى دخول عالم المسرح ، ثم كانت تلك القفزة التي اصطلح على تسميتها « بالشعر الحر » والتي اشتركت فيها نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، مع ملاحظة أنه كان هناك ممهدون ومشاركون في هذا الشكل قبل ما قاما به ، ولكن ما قدماه كان ناصعاً ، وكان أوفر شاعرية . لقد اعتمدا أساساً على نظام التفعلية مما يسمى البحور الصافية ، مع ملاحظة أن السياب كتب بعد ذلك من بحور غير صافية كالطويل ، المهم أن الشاعرين ـ نازك والسياب ـ قد أصبحا العلامة المشرقة الأولى على هذا الاتجاه ، ثم كان تحول بأكثر الشعر في هذا الاتجاه ، وقد يتوهم بعضهم أنهما لم يتراجعا عن هذا الطريق الجديد الذي يبعد الى حد ما عن الأصول العربية ، ولكن الثابت أنهما معاً لم يقبلا أن يكون الشكل الجديد قسيماً للشكل القديم ، واذا كان هناك من ناقش الشاعرة نازك فيما سمي « الردة » فان الأمر مسكوتاً عنه بالنسبة للسياب ، ولكنني لاحظت أن السياب ـ وبخاصة في فترة نضجه ـ قد ظهر عنده ما يسمى بروج التراجع ، وذلك حين حاول أن يكتب عدداً من القصائد بالشكلين معاً على نحو ما فعل مثلاً في قصيدة « بور سعيد » بل أن آخر قصيدة كتبها يلاحظ أنه قد زاوج فيها بين الشكلين معاً ، ثم أن هناك أكثر من وجهة نظر له تؤكد أنه كان يسعى ـ في

(٢٥) تضمنت سيرة عنترة ١٣٢٩٨ بيتا موزونا مقفي ، ويلاحظ ان السيرة في شعرها ونثرها لاعلاقة لها بالعامية ذلك لانها مكتوبة بأسلوب العصر ـ انظر دراسة د . محمد رجب النجار في العدد ١٢ من مجلة الشعر .

(٢٦) بحوث ودراسات في العربية وآدابها ١٩٢ . محمد خلف الله احمد .

(٢٧) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، ط ٢ ص ١١ . د . عبد القادر القط ، وقد برز في هذا الاتجاه جماعة الديوان ، وجماعة ابولو ، وجماعة المهجريين .

فترة نضجه ـ الى الكتابة بطريقة المزاوجة بين الشكلين(٢٨) ، وان العمر لو امتد به لعمق طريقة الكتابة بالشكلين معاً على نحو ما يفعل الآن سعدي يوسف .

فاذا جئنا الى نازك الملائكة وجدناها في مقدمه ديوان « شجرة القمر » تنعي على الذين تركوا الأوزان الشعرية تركاً قاطعاً ، ثم عرضت موقفها في وضوح ، وتنبأت بأن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد(٢٩) ، المهم أن الشاعرين لم يجعلا شكلاً بديل شكل على ما نحو ما فعل كثيرون ، وأن السياب اذا كان قد تكلم من أكثر من دائرة ، فان أكثر شعر نازك تردد داخل دائرتي القومية والصوفية الشعرية .

. . بعد حركة الأربعينات حدثت عدة تغييرات في الشكل والمضمون ، ففي جانب الشكل ظهر ما يسمى بقصيدة نثر بشعر ، وقصيدة النثر ، والقصيدة المدورة ، والقصيدة البيت ، والقصيدة البياض ، والقصيدة الألكترونية ، والقصيدة التي تعتمد على السبب والوتد . . . الخ .

وفيما يتصل بالمضمون نرى أن على الساحة عدة تيارات : ـ

١ ـ الشعر والقومية . . .

مع أنه كان على الساحة من فترة ممثلون لما يسمى بالجامعة الاسلامية والرابطة الشرقية والنزعات الأقليمية والعاطفة الانسانية . الا أن التيار القومي عرف كيف يستفيد من هذه التيارات ، ثم يخلق له مجرى عميقاً وهادراً ، وبخاصة بعد أن تحددت مفاهيم هذا الاتجاه بوساطة بعض الأحزاب والقيادات الساطعة ، بل لقد اجتذب هذا الاتجاه العديد من الرومانسيين القلقين القدامى مثل الأخطل الصغير ، على محمود طه ، محمود حسن اسماعيل ، عمر أبو ريشه ، ابراهيم طوقان ، الياس فرحات ، حسن كامل الصيرفي ، وظل دائماً منطقة جذب للكثيرين ، وبخاصة في فترة الوحدة بين مصر وسوريا ، وبعد أن خاض الناس فيما يسمى وحدة اللغة ، ووحدة الأصل ، والماضي المشترك والآمال والآلام ، « وما الشعر القومي الا تعبير جميل » وموح عن تجارب الشاعر العربي ممتزجة بتجارب أمته ومستمدة من حياة مجتمعه ، إنه اعراب عن عزم ونضال من أجل حرية العرب ووحدتهم ، وقطعة تنبض بالحياة من تراثنا القومي الحافل »(٣٠) . على أن هذا الاتجاه لم يكن كله غناء حمياً على نحو ما تفعل نازك الملائكة ، وسليمان العيسى ، وأحمد

---

(٢٨) تأمل قوله نقلا عن كتاب رسائل السيّاب لماجد السامرائى ، ص ١٣١ « . . من قال انه لايعجبني الا الشعر الحر ، ان المناسبة ـ يقصد هنا الشاعر الفلسطيني احمد دحبور ـ تحتم عليك أن تكتب على النهج القديم ، أى النهج الذي يربطنا بتراثنا بماضينا . . لقد فعلت الشيء ذاته ابّان العدوان على السويس ، لقد شعرت بأن تراثنا كله ، ماضينا وحاضرنا الذي يستمد معناه منه ، مهدد بالزوال ، ولهذا كتبت قصيدتي عن بورسعيد على النهج القديم ، لتكون صلة بين الحاضر والماضى » . وتأمل قوله في رسالة أخرى ص ١٠٨ ، تتصل بالقافية « أنا من أعداء التفلّت من القافية ، ان اللغات الخالية من الحركات ـ وهي كل اللغات ماعدا العربية ، وأوزان الشعر التي تعتمد على الارتكاز وليس على التفعيلة قد تخفف مما يحدثه الشعر من القافية على الأذن من وقع غير منغوم ، صحيح أن أبياتا مقفاة في قصيدتك ، ولكنك ـ على العموم ـ أهملت القافية ، وكان في الأمكان أن يتضاعف أثر صورك وأفكارك وعواطفك على النفس لو كانت قصيدتك مقفاة » .

(٢٩) تأمل قولها « . ان الشعر الحرّ كما بينتُ في كتابي ـ قضايا الشعر المعاصر ـ يملك عيوبا واضحة أبرزها الرّتابة والتّدفق والمدى المحدود ، وقد ظهرت هذه العيوب في أغلب شعر شعراء هذا اللّون ، وهذا حاصل أيضا في الشطرين فان له مزايا وله عيوب ، واني لعلى يقين من أن تيار الشّعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد ، وسيرجع الشعراء الى الأوزان الشعرية بعد أن حاضوا في الخروج عليها الاستهانة بها ، وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت وانما سيبقى قائما يستعمله الشّاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة ، ومما ، ومما أحب أن أعلن أسفي له أنني في شعري الحر لم أعْنَ عناية اكبر بالقافية ، فكنت أغير القافية سريعا وأتنازل غيرها ، وهذا يضعف من الشعر الحر . »

(٣٠) الاتجاه القومي في الشعر المعاصر د . عمر الدقاق ، ١٨١ ، ٥٧١ .

عبد المعطي حجازي ، ومفدي زكريا . . . ذلك لأن هناك من يصرخ الآن في قومه ، ويقلقهم ، ويحفر في جروحهم على نحو ما يفعل نزار قباني ، وخليفة الوقيان ، وعلى نحو ما فعل أمل دنقل ، وسعد دعيبس ، وأحمد مطر .

٢ ـ الشعر والثورة . . .

يكثر شعر الثورة في عصرنا في فترة ، ومع أن هذا الشعر يتردد بين مصطلحات الغضب ، والمقاومة ، والعنف ، الا أن هذا الشعر بمعنى الحلول في الثورة والحديث من حنجرتها لا يبدو وارداً ، ذلك لأن الكثير من الأنظمة الثورية لا تسمح بمكان للشاعر الا اذا كان هذا المكان هامشياً ، والا اذا كان مجرد « بوق » لما تحب أن تقول ، لهذا نرى بعض الشعراء ـ كعبد الوهاب البياتي[٣١] ـ أخذ يتحدث عن الثورة حديثاً مجرداً ، بمعنى أن تكون الثورة هي الوجه الآخر لكل الثورات في التاريخ ، وفي ضوء هذا تصبح مادة القصيدة هي الثورة الشاملة ، وهي الزمن بابعاده الثلاثة ، وبمعنى ان ينطلق الشاعر مما يسميه « المنطلقات الصوفية » . . . ومن الواضح أن ملمح الثورة في الشعر ، بعد أن تخطى المجتمع مرحلة مقاومة الاستعمار لا يبدو واضح الملامح الا في بعض ملامح الشعر الفلسطيني ، كبعض المراحل في شعر أبي سلمى ، ومحمود درويش . وتوفيق زياد ، وسميح القاسم . . . كما نجده في جانب من شعر كمال عبد الحليم ، ومظفر النواب ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، وعبد الرحمن الخميسي ، وكاظم جواد ، وسعدي يوسف .

٣ ـ الشعر والحضارة . . .

والمقصود هنا أن ينفذ الشاعر برؤياه الى الحقائق الانسانية والكونية ، وأخص ما يتصف به هذا الشعر ، أنه لا يلتصق بالعربية وحضارتها التصاقاً خارجياً ، وانما ينبع من قلبها ، وينمو في تربتها ، ويتخذ صفة التفجير التلقائي « فيكون لغة جديدة في صميم اللغة العربية ، وحضارة جديدة هي تعبير أصيل عن النفسية العربية ، ونفاذ الى الجذور العميقة المتشابكة لقضاياها المصيرية من حضارة واجتماع وسياسة ودين »[٣٢] ، ونرى هذا واضحاً في شعر د. خليل الحاوي ، وفي بعض مراحل السياب ، وصلاح عبد الصبور .

٤ ـ الشعر والانسانية . . .

المقصود بالانسانية هنا أنها قوة معنوية وروحية تتصل اتصالاً مباشراً بالفعل الصادر عن الذات الخيرة الصافية ، التي لا هدف لها الا خير الانسانية وصلاحها ، وسعيها وراء الكمالات « فالانسانية بذلك قوة روحية عظمى تخاطب عقل الانسان وضميره وجوهره[٣٣] ، نرى هذا في شعر كثيرين منهم ادونيس ، نجيب سرور ، شفيق الكمالي ، أحمد العدواني ، وفي شعر كثيرين نبذوا التمييز العنصري مثل بلند الحيدري ، ومحيي الدين فارس ، ممدوح عدوان ، عبد الباسط الصوفي ، ومحمد الجيار .

(٣١) مطارحات في فن القول . محيي الدين صبحي ، وتأمل قوله : إنّ الثوري أو الشاعر يأخذ من المتصوف منهجه في الرؤيا وطريقة الكشف دون ان يتقيد بأهدافه أو بغاياته

(٣٢) رأي للدكتور خليل حاوي في مطارحات في فن القول ص ٣٥ .

(٣٣) الاتجاه الأنساني في الشعر العربي المعاصر . د مفيد محمد قميحة ص ٢٨ .

٥ ـ الشعر والغربة والاغتراب . . .

يغص الشعر العربي الآن بالعديد من الشعراء ، الذين تركوا أوطانهم رغباً أو رهباً ، و« الذين يعيشون داخل أوطانهم في عالم مأساوي » فالاغتراب هنا ليس اغتراباً مادياً عن طريق الرحيل ، وانما هو اغتراب روحي يتمثل أكثر ما يتمثل في عدم التكيف الاجتماعي والنفسي »[٣٤] والشعراء الذين يمثلون هذا الجانب من الكثرة بمكان ، وهم يتكاثرون يوماً بعد يوم ، ولا تكاد تخلو منهم مدينة عربية .

٦ ـ الشعور والافريقية . . .

يظهر هذا التيار عند الشعراء الأفريقيين الذين يكتبون شعرهم بالعربية ، وبخاصة الشعراء السودانيين ، وهو تيار يرتفع صوته يوماً بعد يوم ، وهو يمتاح أساساً من المكونات الأفريقية . . وأفريقية عند الكثيرين فردوس مفقود ، وعالم من البراءة والنقاء يجب ان ترفع عنه الأحزان والمآسي ، ولهذا فغناؤهم الحاريكون لما يسمى افريقية الأولى[٣٥] ، والمشكلة أنهم كثيراً ما يضعون الأفريقية في مواجهة العربية ثم يصرخون : فهذا سيد أحمد الحردلو يقول : عروبة دماؤنا . . وعرقنا افريقي ، و د. محمد عبد الحي يئن لأنه يتغنى بلسان ويصلي بلسان ، واذا كان محمد المهدي مجذوب صرخ أكثر من مرة بكراهيته للعرب ، ويفضل الزنوجة على العروبة ، فان صلاح أحمد ابراهيم ينتصر للعروبة في السودان ويقول : « نحن عرب العرب » . . . ولقد عمق التيار الأفريقي في الشعر العربي شعراء كثيرون يجيء في مقدمتهم محمد الفيتوري ، ومحيي الدين فارس ، كما ظهرت أساليب جديدة باسم هذا هي :

(أ) أسلوب الصحراء والغابة .

(ب) أسلوب الاكتوبريين .

(جـ) أسلوب الأباء ماكيين .

والمشكلة أنها جميعاً تبتعد عن الحس العربي . . . ويقترب من هذا الاتجاه في العربية اتجاه يمكن أن يسمى الشعر واللبننة ، وهو الذي يحاول التركيز على ماضي لبنان على حساب العروبة ، ولكنه لم يصبح زاعقاً كالشعر والأفريقية ، كما نلمح شيئاً قريباً من هذا في الشمال الأفريقي .

٧ ـ الشعر والابداع . . .

هناك شعراء كثيرون لا تهمهم الا قضية الابداع ، قد يكون هذا في مرحلة من حياتهم « كل شعر حاول أن يكون مخلصاً للثوابت الاجتماعية هو شعر ساقط ، وكل شعر حاول أن يرشو ويتزلف للمؤسسات القائمة سقط ، الشعر

(٣٤) الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث . د. ماهر حسن فهمي ط ٢ ، ص ١١٠ .

(٣٥) الشعر في السودان . ط الكويت . د عبده بدوي ، ص ٢١٠ .

الحقيقي قائم على الاغتصاب ، على اختراق الجدران المنصوبة سابقاً[٣٦] . نجد هذا في شعر يوسف الخال ؛ أنسى الحاج ؛ توفيق صايغ . . والملاحظ أن كثيراً من ممثلي هذا الشعر قد ضربوا في ميادين التصوف والحلول والعدمية والسريالية والجمالية ، كما كان تأثير الوجودية ظاهراً عند بعضهم ، بل لقد كان تأثرهم واضحاً بدعوة سارتر المبكرة التي ترى أن الشعر ـ كالرسم والموسيقى والنحت ـ لا تكون ملتزمة ، لأن البحث عن الحقيقة لا يتم الا باستخدام اللغة أداة ، وليس هذا شأن الشاعر ، لأن الكلمات لديه عوالم صغيرة يخدمها بدلاً من أن يستخدمها[٣٧] .

٨ ـ الشعر والتراث . . .

لا يستطيع شاعر أن يتخلص من تراثه ، ولكن النظرة تختلف اليه من أكثر من جانب فهناك من يرفضه ، ومن يحاكمه ، ومن يتعاطف معه ، ومن يكتفي بمجرد تذكره ، وهناك من جعل له سطحاً وغوراً ، فالسطح يمثل الفكر والموقف والشكل ، أما الغور فيمثل التفجر والتطلع والتغير والثورة . وليس المقصود بالغور الا نتجاوزه ، وانما المقصود الانصهار فيه « الشاعر الجديد إذن منغرس في تراثه[٣٨] ، أي في الغور ، لكنه في الوقت ذاته منفصل عنه ، انه متأصل لكنه ممدود في جميع الآفاق . . ولما كان الشاعر يعيش في العالم وفي تراثه كذلك ، فان عليه أن يضيف الى تراثه العربي الاسلامي تراث العالم ، فهناك العديد من الزوايا التي يمكن أن ينفذ منها مثل : التراث الشعبي ، والأقنعة ، والمرايا ، والتراث الأسطوري[٣٩] ، وفي ضوء ذلك يكون لكل شاعر الى حد ما المامة بجانب من التراث ، فهو حينئذ لا يكون مستلهماً القدامى ، وانما يكون متعاملاً مع القوة الروحية التي تحرك الحياة المستمرة . . هذا ولا يخلو الأمر من وجود روافد ممثلة لبعض القوميات ، كالقومية السورية ، والآشورية ، والفرعونية ، والفينيقية ، والبربرية ، ولكنها تدخل من فترة عالم الزوال .

(٥)

كانت دائمة ثقافة الشعر متاحة للانسان العربي ، فقد كان يمارسها ممارسة فعلية آنية في بعض المواقف ، فقبل أن يحارب الفارس بالسيف كان يناجز بالشعر ، ثم أنه كان جياشاً دائماً بالشعر ، ولقد كانت عنده أماكن العبادة ، والأسواق ، كما كان عنده الحداء الدائم في أسفاره الدائمة ، ومن وراء ذلك كان دور « الرواية والرواة » في الشعر ،

---

(٣٦) مطارحات في فن القول . رأي لنزار في بعض مراحله ، ص ١٠٣ .

(٣٧) ما الأدب لسارتر . ترجمة محمد غنيمي هلال ، ص ٩ وما بعدها .

(٣٨) زمن الشعر . أدونيس ٢٥٠ ، ٢٥١ .

(٣٩) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ـ العدد الثاني من معالم المعرفة ـ د . احسان عباس ، ص ١٥٠ . ومن المعروف ان للدكتور إحسان عباس وقفة ثرية في تحديد اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، وقد حددها في كتابة هذا في الموقف من الزمن ، ومن المدينة ، ومن التراث ، ومن الحب ، ومن المجتمع ، وانتهى الى قوله ص ٢١٢ « . . وربما كان ألمزيد من الثقافة للشاعر الحديث أمرا ضروريا يقتصر به على الغنائية والسطحية ، فان محض الموهبة وحده قليل الغناء ، لقد مضى الزمن الذي كان يقول فيه ابن وكيع « الشاعر كالمغنى الحاذق ولا يضرُّه عدم معرفته للالحان » لأن الشاعر لم يعد مغنيا حاذقا بل أصبح مفكرا حاذقا بارعا ، يريد أن يعيش زمنه بوعي وبصيرة .

ولقد كان كثير من الشعراء يتخرجون في حلقات الرواية المخصصة للشعراء الكبار ، ثم أن الشعر بعد ذلك أصبحت له حلقاته ورأينا من يلاحق الجماهير دائماً بالمؤلفات على حد مانعرف من الأصمعيات ، والمفضليات ، والعديد من كتب الحماسة ، وقد استمر تقديم المختارات والموسوعات حتى الآن بغزارة مشاهدة . ومن فترة استمرت مهرجانات الشعر على مستوى العالم العربي ، وظهر إحياء لما يسمى مهرجان المربد ، وساعدت وسائل الاعلام في تقديم الشعر والشعراء بطرق عصرية ، وقد ظهر مشروع عظيم هو مشروع الأعمال الكاملة للعديد من الشعراء ، والملاحظ أن الشاعر ـ بل والناشر ـ كان يراعي دائماً الجمهور ، ذلك لأن كلاً منهما ـ من موقع معين ـ لا يتوجه الى قاريء أو مستمع عالمي وانما يتوجه الى قاريء عربي في مواقف محددة ، وفي أزمان بعينها ، وقد ترتب على هذا التعامل مع قضية « الوضوح » وقضية الوضوح أثيرة عند الانسان العربي ، لأن أكثر أصوله الثقافية تلقاها عن طريق السماع ، ثم انه في الأساس كان تعامله مع الجمهور عن طريق النطق والاستماع ، وفي مسيرة التقدم القديم حملة على الأغراب والتداخل وما يسمى « رقي العقارب » على حد ما قيل في بعض أبيات المتنبي ، وبصفة عامة فقد حدد لنا ابن طباطبا طريقة العرب في هذا المجال في قوله « . . . ينبغي للشاعر أن يتجنب الاشارات البعيدة ، والحكايات المغلقة ، والأيماء المشكل ، ويتعمد ما خالف ذلك ، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ، ولا يبعد عنها ، ومن الاستفسارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها . . . » صحيح أن هناك خروجاً على هذه القاعدة ، وبخاصة حين يدعو أبو اسحاق الصّابي الى ما يسمى أسلوب « المماطلة » بين المراسل والمستقبل ، ولكن هذا يظل استثناء في القديم ، مع الملاحظة أن الأمر سينعكس في الشعر المعاصر الآن بغزارة .

. . . ولقد كان مما زاد من رقعة الشعر حديثاً وجود مجلات خاصة بالدراسات من حوله ، فقد كانت مجلة أبوللو (١٩٣٢ ـ ١٩٣٤) ثم كان ظهور مجلة الشاعر برئاسة تحرير محمد مصطفى المنفلوطي (١٩٥٠ ـ ١٩٥١) ثم كان صدور الشعر عام ١٩٦٤ برئاسة تحرير الدكتور عبد القادر القط ، وصدر عدد واحد بعد ذلك برئاسة تحرير صلاح عبد الصبور ثم توقفت ، وفي عام ١٩٧٦ صدرت مجلة الشعر برئاسة تحريري بأسلوب جديد ومنهج جديد ، وقد صدر العدد الأول في يناير ١٩٧٦ وما زالت تصدر حتى الآن . وفى مطلع شهر يناير ١٩٨٦ سيصدر العدد الثانى والاربعون منها.لقد كان هذا دور مصر ، وقد أسهم عدد من البلدان العربية في هذا المجال فكانت مجلة « الفجر » التي صدرت في السودان عقب اختفاء مجلة ابوللو في القاهرة ، ثم كان صدور مجلة شعر في بيروت وتوقفها عام ١٩٦٤ وكان صدور مجلة أخرى في تونس من عامين ، والملاحظة العامة أن صفحات هذه المجلات كانت وما زالت مفتوحة لكل شعراء العالم العربي . . ثم أن هناك العديد من الشعراء الذين نالوا الجوائز المخصصة للشعر (تشجيعية وتقديرية) .

ما نريد أن نصل اليه هو أن الشعر يصل الى الجمهور عن طريق الأذن ، وعن طزيق العين ، وعن طريقهما معاً ، بالاضافة الى حركة نشطة مساندة في تحقيق واعادة طبع العديد من الدواوين القديمة ، فالجمهور العربي ما زال يعتبر الشعر « فن العربية الأول »(٤٠) ، ولقد ازداد الاقبال على المسرحيات الشعرية ، وبخاصة بعد أن رفض أن يكون الشاعر سميراً ومضحكاً ومحتالاً كبيراً ، وأصر الشاعر على أن يكون مسئولاً روحياً عن قيادة الحضارة ، وعن شق طريق

(٤٠) جعلت هذه الجملة هي الشعار للمجلة التي أتولى رئاسة تحريرها .

لها عصراً بعد عصر ، وقصيدة بعد قصيدة ، وبعد أن غير وطور العديد من أدواته ، ليكون على مستوى العصر ، وعلى مستوى الهموم الحقيقية للجماهير ، فمن المطلوب الا ندلل هذه الجماهير ونخدرها ، ذلك لأن علينا أن نقلقها ، ونربيها نفسها وواقعها ونخلق لها طموحات ، ونرسم لها شخصيات ملحمية ، ومعنى هذا الا يكون كل وقوفنا الشعري عند متلقى اليوم . . ذلك لأننا مطالبون بمخاطبة « متلقى المستقبل » ، فنحن نعيش الآن كأمة بين أنقاض أشياء كثيرة ، ويكاد يكون البكاء على عالم الأطلال له ردة ، ولكن يجب أن نتجاوز هذا كله . . ان في الشعر الآن مرارة ، ورفضاً ، ونفوراً من الواقع المعاصر ـ وهذه تكاد تكون شبيهة بما عاناه المتنبي الذي عاش في عصر كانت فيه الحضارة العربية تشارف على الأفول وكان المتنبي يحاول أن يبعثها من جديد[٤١] ـ والمطلوب من الشعراء المعاصرين أن يكون لهم موقف شبيه بموقف المتنبي ، حتى ولو عانوا معاناته ، حتى ولو قتلوا قتلته ، ذلك لأنه سيكون من وراء ذلك إحياء للشعر وللأمة .

(٦)

والآن بعد رسم هذه الخريطة لعالم الشعر نرى أنه من الضروري تخطيط عدد من المسارات لتظل للشعر فعاليته في ثقافة الانسان العربي ، وليظل ـ كما كان ـ الفن الأول للحضارة العربية .

١ ـ لما كان الانسان هو أهم عامل في التنمية الثقافية ، فاننا نرى الاهتمام بهذا الانسان في مراحله كافة ، ليستطيع حمل رسالة أمته الى العالم ، وابتداء يجب أن نهتم بلغة هذا الانسان في مراحله كافة ابتداء من الطفولة ، فمن المعروف تربوياً أن الطفل في السنوات الخمس الأولى تتحدد قدراته على التعبير اللغوي ، وعلى التعامل مع المفردات والجمل ، ومن المعروف الآن في أجزاء من العالم العربي أن الأم العربية لم تعد تتعامل مع أطفالها كما يجب أن يكون التعامل ، ذلك لأنها تعهد بهم الى مربيات لا يعرفن العربية ، أو يعرفنها بطريقة مشوهة ، ومعنى هذا اننا نضيع على الطفل العربي « فرصته الذهبية » في التعامل اللغوي مع الأمهات ، خاصة وأن من المعروف ان النساء أكثر كلاماً من الرجال ، وهناك من يقرر أن الرجال لو كانت مهمة التربية الأولى منوطة بهم لتأخر نمو الطفل ، وللشاعرة الانجليزية اليزابيت برونج أبيات تؤكد فيها أن الأمهات هن القادرات على تنمية لغة الطفل لأنهن ينفثن ـ مع قبلاتهن ـ معاني كاملة في أصوات عابثة ، وقد وافق رجال التربية على هذا[٤٢] » .

وفي الوقت نفسه يمتد هذا الاهتمام باللغة الى الطفل في المدرسة ثم في الجامعة وما وراءها ، وفي كل ذلك يجب أن يكون هناك ابتعاد قدر الامكان عن الحديث بالعامية ، وعن التعامل باللهجات ، واللغات الهجينة ، بالاضافة الى حراسة الصبي والشاب بالكتاب الجيد ، وبوسائل الأعلام التي ترفع المتعامل معها ولا تهبط اليه ، بحيث تتحول اللغة شيئاً فشيئاً الى « سليقة » ، ومن الضروري أن نؤكد على أن تكون اللغة العربية هي « اللغة الأم » أما أن نتعامل مع ثنائية اللغة بحيث تتساوى اللغتان في الاهتمام ، أو تكون العربية لغة مساعدة . . فان هذا لن يخرج لنا الانسان العربي الذي ترضى عنه حضارته .

(٤١) مطارحات في فن القول ص ٦١ .

(٤٢) الطفل من المهد الى الرشد ، ج١ ، بحوث ودراسات في العربية وآدابها ص ٢٥٥ ، ٢٥٦ . محمد خلف الله احمد .

ومن الملاحظ أن أجيال الشباب في الماضي كانت تعبر ـ أول ما تعبر ـ عن نفسها بالشعر ، ولكنها انصرفت الآن الى بدائل أخرى ، ذلك لأن الشباب وجد أنه ما زال محاصراً بالشعر الغنائي ، وبالنماذج السيئة منه ، والتي تخدم ظروفاً آنية تتجدد من عام الى عام ، وفي الواقع لقد تغيرت وظيفة الحياة والأحياء ، وأصبح الذي يتمشى مع الشباب ـ على وجه الخصوص ـ هو الآداب والفنون التي تعتمد أساساً على عناصر « الصراع » وعلى الوصول الى ما يسمى الذروة climax فكلما كانت أهداف التعبير أقرب الى تصوير العاطفة الفردية كان التركيب الفني أقرب الى شكل الذروة[٤٣] ، ولكن كل النماذج التي تقدم له تعتمد على النجوى والوصف وذلك حين يناجي أو يصف حبيبته أو ممدوحاً أو شجرة أو نجمة ، وبصفة عامة فالشاعر الغنائي يتعامل مع الذاتي ، ومع العوامل الداخلية ، والنفس الجياشة في حالة انفعال لا فعل ، ولهذا يكون ما يقدم في حالة سكون ، لأن شكله وهدفه لا يخرج عن « سكب الذات والتعبير عنها[٤٤] » . وفي زمننا الحاضر لا يشعر الشاب بالرغبة في التعامل مع هذه الأشكال السكونية . . فاذا وصلنا الى جيل الكهولة والشيوخ نجد أن هذا الجيل يرتاح الى طرح عامل الفكر في الشعر ، وبخاصة هذا النوع من الفكر العالي المتصل بقضايا فلسفية على أن يظل هذا النوع شعراً في المقام الأول ، معنى هذا أن هذا الجيل لا يرتاح لظاهرة « الفن للفن » ذلك لأن الذي يهمه في المقام الأول ـ من خلال اللغة المعبرة ـ التعامل مع قضايا الفكر ، ومع النماذج الانسانية في الأدب ، وما يعبر عنه حديثاً بالموقف الأدبي[٤٥] . ويمكن أن يتحقق هذا بصورة رائعة حين يصل الاهتمام بالانسان الى مجال الجامعة واتحادات الأدباء حين تضع جانباً من اهتماماتها في خدمة المجتمع ، وذلك بأن تقدم بعض الدراسات التي تهتم بالشعر شكلاً ومضموناً ، فهناك عدد من الكتاب الروس الذين تخرجوا من أنشطة اتحاد الكتاب ، فقد كان يوفر عدداً من الدراسات في القصة والشعر ، وفي بعض الجامعات الأمريكية ما يسمى « بورشة الكتاب » مع ملاحظة أن الدخول في هذا العالم من الدراسات يكون بالرضى عن قصيدة أو قصة .

. . . من هذا كله نكون قد رسمنا صورة للاهتمام بلغة الأدب عند الانسان في كل مراحل حياته .

٢ ـ يجب ان نعترف بأن الشاعر قوة مؤثرة حقيقية في المجتمع ، ولكن الملاحظ أننا نتعامل معه من فترة ـ وأكاد أقول في كل الفترات ـ كنوع من أنواع الزينة ، ونستمع الى شعره ـ كنوع ترويحي ـ بين عدد من الفواصل الجادة ، لقد مر من قبل بدائرة الحكمة والفروسية ، وبعد فترة شاهدناه في عصر بني أمية يسلي الطبقة العليا بما يسمى « النقائض » ، وفي عصر العباسيين شهدنا ما يسمى عصر الوزراء الكتاب ، ولكن لم نعثر على ظاهرة عصر الشعراء الوزراء ، وحين كان يبالغ أحدهم في تعظيم دوره ـ كالمتنبي ـ رأيناه يقتل قتلاً بائساً ، لقد بالغ أبو حاتم الرازي حين رسم صورة مثالية للشاعر ـ ولعل العصر الجاهلي كان في ذهنه ـ حين قال « . . . عليه يعتمدون ، وبه يحكمون ، وبحكمه يرتضون ،

---

(٤٣) أنظر الحرية والطوفان . جبرا ابراهيم جبرا . بيروت ص ٦ ، ١٢ وتأمل قوله : العجيب ان هذا « التركيب الذروي » لم يوجد إلاّ في حالات شاذة في الفنون العربية حتى الأيام الأخيرة ـ حين جعل الأدباء والفنانون العرب يتطلعون الى الغرب في أساليبهم . . وأشد ما يخشى الشاعر هو الهبوط أو عكس الذروة في تركيب قصيدته ، لأنه حينئذ يكون قد أضاع القوّة التي ينشدها والتأثير الناجم عنها ، ولكن ليس لدى الشاعر العربي شيء يخشاه من هذا القبيل لأن شعره لا يعتمد على البناء الهرمي .

(٤٤) فن الشعر لهيجل ص ١١١ .

(٤٥) يقوم على علاقة الكائن الحي ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محددين ، وبهذه العلاقة يكشف الانسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات ، بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته ـ الموقف الأدبي . د . محمد غنيمي هلال ، ١١٩ ـ .

حتى صارت الشعراء ، فيهم بمنزلة الحكام ، يقولون فيرضى قولهم ، ويحكمون فيمضي حكمهم ، وصار ذلك فيهم سنة يقتدى بها ، وأثارة يحتذى بها » ذلك لأننا نجد الكثيرين منهم بين مضروب أو معذب ، أو محبوس ، أو منفي ، أو مطارد ، أو مقتول ، وقد اطلعت في دار الكتب على ملحوظة بعنوان المغتالين من الشعراء ، وقد هالني أن عددهم كبير ، ومعنى هذا أن المجتمع كان يضيق بهم ، وكان لا يقبل منهم الا أسلوب الأمتاع والمؤانسة ، وهكذا وصل بهم الحال الى ان يعبر واحد منهم عن هذه المأساة بقوله :

الكلب والشاعر في حاله	يا ليت أنّي لمْ أكُنْ شاعراً
أما تراه باسطاً كفه	يستطعمُ الوارد والصادرا

. . . المهم أننا نرى انعكاساً لهذه الحالة على الشاعر المعاصر بالنسبة للطبقة العليا ، وهذا الانعكاس ينعكس على الجماهير فتطلب منه ما يؤنسها ، ويرفه عنها . . ولكننا نريده ضميراً للأمة ، ونريده محلقاً ـ كالنسور ـ في آفاق الحياة ، أما أن نراه مستأنساً ، ومحتفظاً به كطيور الزينة عند بعض الأنظمة ، أو الشخصيات . . فهذا ما لا نرضى عنه ، صحيح أنه مسئول عن وضعه المعاصر ، ولكن لعله وصل الى ما وصل اليه من مسيرة الاحباط والاغتيال التي كان بطلها . . ويبقى أن يساعد ليحلق كالنسور لا أن يرفرف ـ في أجواء الغرف المكيفة ـ كالعصافير !

انه حين يفعل هذا يكون قد فهم الرسالة الحقيقية للشعر ، ولكننا لم نظفر بشاعر ـ أو أديب واحد ـ منذ إمريء القيس الى عصرنا الحديث ، شعر شعوراً ايجابياً بأن للأدب أثراً في صناعة التاريخ(٤٦) ، ولأمر ما كانت انحرافة الشعر القديم الى دوائر فراغية وثانوية ، كدوائر الأوزان ، وقضايا التصنيع والتصنع والصنعة ، وقضايا الشكل المنفصل عن المضمون ، ومن ثم وجد عندنا ركام كبير من شعر التطريز والتصحيف ، والألغاز ، والتشطير ، والتخميس . . . الخ .

وفي مقابل هذا في الشعر المعاصر وجدنا التعامل داخل دوائر عدمية ، كالاغتراب ، والاستلاب ، والغثيان ، والرفض ، والملل ، والغرابة .

. . . لقد فرض المجتمع القديم على الشاعر أن يسليه ، ويؤانسه . . ونجح في هذا بلا شك ، ولكننا الآن ـ وقد تغيرنا وتغير الشاعر ـ لا نطلب منه الا أن يكون حارس الحضارة ، وشاقاً الطريق الى حضارة جديدة .

٣ ـ اذا كنا قد تكلمنا عن مسار اللغة ، وعن مسار الانسان ، فإننا نريد أن نتكلم عن مسار « نطق » الشعر ، فنطق الشعر لون من ألوان إبداعه ، باعتبار النطق ضرورة موروثة في الشعر العربي ، فقد عاش الشعر العربي في منظومة الرواية والرواة ، وتأكد فيا يسمى مدرسة الانشاد وقد كان وراء هذا طبيعة اللغة ، وطبيعة الحضارة ، التي اهتمت بالسمع أكثر من اهتمامها بالبصر في عملية التوصيل الأولى للشعر ، انطلاقاً من مرتكزات تتعامل مع التجريد أكثر من التجسيد ، وتقول بأن الماهية تسبق الوجود ، وبأن الزمان مقدم على المكان ، وبأن دلالة الألفاظ ـ كما يقول ابن جني في

(٤٦) الأدب وقيم الحياة المعاصرة . د . محمد زكي العشماوي ص ١٠٣ ، ط ١٩٨٠ .

الخصائص ـ معنوية ، بل اننا حين نرى أن العمل الشعري يركز على الجانب التشكيلي نرى أن ما يهم عادة في هذا التشكيل هو عنصر الزمن ، أو ما يسمى « الايقاع في الصورة » وبصفة عامة فنحن نفرق بين ايقاع الطبيعة ، وإيقاع العمل ، وايقاع الصوء . . الخ ونحس أن الوزنة في الشعر يماثل الايقاع في الموسيقى ، ونرى أن هناك أساليب بلاغية وعروضية ـ كالجناس والتصريع ـ تعتمد أساساً على الموسيقى ، ومثل هذا يقال في ظاهرة « التنغيم » وهي قرينة للمعنى النحوي ووسيلة مسموعة غير مكتوبة بمعنى أن ايقاع الجملة يؤثر في معناها . . ما نريد أن نصل اليه هو وجود ما يسمى « بمدرسة الانشاد » في الشعر العربي ، وان هناك من الشعر ما لا يحسن الا مقروءاً منشداً ، ذلك لأن الشاعر كان يلجأ الى ما يسمى « البلاغة الصوتية[٤٧] » . وكان يميل الى ما يسمى « الغناء المنفرد[٤٨] » ، وما نريد أن نصل اليه هو الوصول في الشعر العربي المعاصر الى نغم عربي أصيل ، له قراره العربي ، وله جوابه العربي ، ذلك لأن الشعراء لا يهتمون من فترة بظاهرة الانشاد ، وبخاصة الشعراء الذين يبعدون عن الشكل المتوارث في الشعر ، ومن المعروف أن ظاهرة الأنشاد تختلف من قطر الى قطر وأننا نحتاج الى علم جديد يسمى علم قراءة الشعر ، وله أن يفيد من علمين عربيين هما : علم القراءات وعلم التجويد .

لقد بالغنا من قبل في « الجهارة » ونحن نبالغ من فترة في « الهمس » وقد وصلنا الآن الى مرحلة « التخليط » عند قراءة الشعر ، لقد سبق للدكتور محمد مندور أن سخر من الجهارة ودعا الى أسلوب الهمس ، وسخر من هذا سيد قطب ، وقال له : أنت تدعو الى أدب المرضى ، والمصدورين ، وما يمكن أن يسمى « بأدب الحنية » . . . ، وما تدعو اليه هو العودة الى تقاليد الانشاد العربي التي لا ترتكز على الزعيق ولا تعتمد على التماوت ، وانما تعتمد على الاداء السليم للحروف والجمل مع تصوير بالصوت للمناخ العام للشعر ، ولإمكانات اللغة ..

٤ ـ اذا كان من المطلوب ـ كما قيل ـ لفهم الجديد فتل والقديم فهماً فان من الضروري التعرف على عالم التراث ، والتجول فيه بذكاء للتفاعل مع ما فيه من أسباب البقاء والحيوية ، بحيث يستطيع الشاعر الأمساك بالعناصر المتوهجة فيه والتعامل معها ، فالقصيدة كما تفهم من خلال الشعر كله ، فانها تفهم كذلك في ظل النظام الثقافي كله ، واذا كان كل هذا يظل في خلفية القصيدة ، فان القصيدة أساساً يجب أن تنطلق من « المعاصرة[٤٩] » ، وأن تنطلق من عدة محاور فعالة يجيء في مقدمتها أنها موقف من الحياة والكون ، وما يسمى الرؤ يا الجديدة المستقبلية ، ولقد كانت قضية الجديد والقديم متجددة دائماً في كل العصور ، وان كان الملاحظ أنه بعد الحرب الأولى تحدد القديم بما له صلة بالموروث ،

---

(٤٧) الشعراء وإنشاد الشعر . علي الجندي ص ١٩ ، وقد كان الشاعر عطاء السندي يستأجر منْ يلقي شعره ، وكان أبو تمام يتنحّى في بعض المواقف ، ومن المعروف انه كان هناك من ينشد شعر أحمد شوقي مثل كامل الشناوي ، ومحمد خلف الله احمد .

(٤٨) رأي للعقاد . مجموعة البحوث والمحاضرات لمجمع اللغة العربية بالقاهرة ، ١٩٥٠ ـ ١٩٦٠ ومن الملاحظ أنّ الطفل يَسْمع قبل أنْ يرى ، وأن كلمة السّمع تسبق كلمة البصر في القرآن الكريم .

(٤٩) تأمل ما جاء في بيان يوجين زمياتن من أن التجريب الشكلي غالبا ما يكون نتاجا « للحداثة » أو لازمة من لوازمها ، ولكن وجوده ليس شرطا كافيا في حد ذاته ، لأن العامل الحاسم في أسلوب الحركة الأدبية ـ او الحقبة ـ هو نوع من الرؤيا الدافعة بمعنى الطريقة الجديدة في النظر الى العالم والوجود الأنساني ، مع ملاحظة أنه ليس هناك عامل ارتباط حتمي بين الامرين بالضرورة ، فقد تتحقق « الحداثة » بوجود واحد دون الآخر ـ انظر فكرة الحديث في الأدب والفنون لارفنج هاو ترجمة د . جابر عصفور ، بمجلة ابداع ص ٣١ ، العدد الخامس من السنة الثامنة ، مايو ١٩٨٤ .

وتحدد الجديد بما هو منقول في معظم الأحيان عن الأوروبيين(٥٠) ، ثم تطور الأمر بعد ذلك بما له صلة بالايديولوجية ، وقد كانت نتيجة هذا كله أن كثيرين نظروا الى الوراء في غضب ، والقى بعضهم نفسه في عوالم غريبة بلا ضابط ، ومن هنا رأينا السقوط في دوائر الاغتراب ، والاستلاب ، والغثيان والثرثرة والتداعيات ، والقول بان القصيدة يجب ان تكون مجنونة ، ومتوترة ، ونزقة(٥١) ، ومن هنا حدث الاختلال بين ما يسمى الأصالة والمعاصرة ، أو العراقة والتفتح . . صحيح أن الشعر القومي على وجه الخصوص أعطى الشعر نوعاً من التماسك ، ولكن أمواج التفتيت والغرابة والجنون والتوتر والنزق عالية ، وتحتاج أشياء كثيرة .

٥ ـ لوحظ على الشعر العربي التعامل مع « الثبات » لا مع « التحول » ، فاذا كانت هناك علاقة بينهما فالعلاقة تكون تناقضية لا جدلية ، وتكون دأباً وراء أساليب جديدة تخدم عملية التوصيل فقط كما لوحظ عليه التعامل مع التراكم الجمالي ، والتفتيت ، والتماثل ، والتكرار ، والقبول . . الخ ، وما نريد أن نؤكد عليه هو أن الشعر من فترة في مأزق ، وأنه يبدو أنه لا مناص من التعامل مع عناصر الدراما ، والاقتباس من العديد من الفنون ، لقد تمت من فترة « القصيدة القصة » ، والقصيدة الملحمية أو ذات النفس الملحمي ، ولكن هناك تطلع لما هو أكثر تركيباً ، فالحياة تتركب من تضاد وتفاعل ، وتكيف متبادل بين هذا كله ، لهذا يكون من الضروري التعامل مع الدراما والصراع ، فالغناء الحلو الساذج لم يصبح على مستوى الحياة ، وانما الذي على مستوى الحياة هو الجانب الحزين والتراجيدي في الشعر(٥٢) ، ويمكن للشعر المعاصر أن ينهض بهذا ، ولنتأمل قول اليوت : « الدراما النثرية ما هي الا منتج بسيط للدراما الشعرية ، كما أنني أرى أن النفس البشرية في عنفوان انفعالاتها انما تحاول أن تعبر عن نفسها شعرا . . وعلى أية حال فان النثر المسرحي يتجه غالباً نحو تأكيد كل ما هو سطحي زائل ، أما اذا أردنا أن نتجه الى ما هو كوني دائم فعلينا أن نعبر عنه بالشعر(٥٣) » ، وقد وصل الأمر الى حد القول بأن كتاب « فن الشعر » لأرسطو لو فهم على حقيقته ـ بعد محاولات ترجمته ـ واستثمار ما فيه من موضوعات وآراء ومباديء ، لكان هناك مجال لأدخال الفنون الشعرية العليا المتمثلة في المهارات والمأساة ابتداء من القرن الثالث ، ولتغير وجه الأدب العربي كله ، ومن يدري ؟ لعل وجه الحضارة العربية كله أن يتغير طابعه الأدبي كما تغيرت أوروبا في عصر النهضة(٥٤) .

٦ ـ اذا كان من المقرر ان هناك فرقاً بين اللغة والكلام ، لأن الكلام ـ كما قيل مبناه على الارادة الفردية ـ فان اللغة تتعالى على هذه الارادة ، والمشاهد في العالم العربي ان الفروق تنداح بين اللغة والكلام ، وان المطلوب التقريب بينهما لأن هذا في صالح التقاء القصيدة بالناس . . إذا كان هذا من المقرر فان من المقرر كذلك أن لكل عصر بلاغته ، فالقصيدة الآن تتعامل مع مصطلحات جديدة تدور حول الايقاع ، والرمز ، والأسطورة ، والاقتباس ، والتضمين ـ بعيداً عن

(٥٠) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ج١ ص ١٩٠ ، طبعة خاصة ١٩٧٠ ، د . محمد محمد حسين .

(٥١) أنظر الاعمال الكاملة لمحمد الماغوط وما قيل عنها

(٥٢) دراسة الأدب العربي . د . مصطفى ناصف ١٤٢ .

(٥٣) اليوت . فائق متي ص ٢٦٧ .

(٥٤) فن الشعر . ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ، مع ملاحظة أنّ أنواع الشعر عند أرسطو هي شعر الملاحم والمأساة والملهاة ، ولعله استبعد الشعر الغنائي لأنه أدخل في فن الموسيقى ص ٣ .

التضمين البلاغي المعروف ـ والحوار ، والتكرار ، والايحاء ، والعضوية ، والمونولوج ، والمونتاج ، وشحن المفردات بدلالات ايحائية وبما هو عربي على وجه الخصوص ، بالاضافة الى المواقف الدرامية ، والشخوص المقتبسة ، وأسلوب التشكيل . . الخ ، ومعنى هذا أننا تخطينا الأساليب البلاغية المتوارثة ، فلا مجال للحديث عن الجناس الا من زاوية التكثيف الموسيقي . . ومثل هذا التقسيم والتصريع والمقابلة والجرس ، ولا مجال للحديث عن الطباق الا من زاوية الجدل بين الأشياء ونقيضها ، ولا مجال للحديث عن « التضمين » الا من زاوية ما يسمى « التدوير » . . الخ ، ولعل هذا يسوقنا الى ظاهرة تحديد المصطلحات في عالم نقد الشعر ، فغيابها في عالم النقد يعني غيابها عند الشعراء ثم انها لا بد أن تكون معاصرة ، ومتراسلة مع واقع الحياة ، ومستقبل الحياة ، فما هو موجود غير منضبط أو معادل للمصطلح الغربي .

٧ ـ هناك منطلقات خاطئة في العملية الشعرية يجيء في مقدمتها الاستهانة بقواعد اللغة بدعوى أنها قيد يخنق الشاعر ، وأن الشاعر ليس عالماً باللغة ، وانما هو أساساً منشد لجمهور يحب الشعر ويكره القواعد ، بالاضافة الى أن هذه القواعد تصرف الذهن عن النغم ، وفيها ثقل وبرودة ، وفي الحقيقة أن قواعد النحو صديقة وحامية للشاعر وللقصيدة ، فالقاعدة « تهبنا العمق التاريخي وتربطنا بالزمن » والواقع أن الفصل غير ممكن بين الصواب والجمال ، فهما متلازمان ، وما أروع قول نازك الملائكة « من لم يخشع للغة لا تكشف له أسرارها ، وان القصيدة تتفتح من التراث كما تتفتح الوردة[٥٥] » .

المنطلق الثاني هو ما يتصل بعلوم العروض والقافية والضرورة الشعرية ، وما أكثر ما يسيئون الى الخليل بن أحمد ، ولكن فلنقرأ هذا النص لنعرف الظلم الواقع عليه « . . الشعراء أمراء الكلام ، يعرفونه أنى شاءوا ، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ، ومد مقصوره ، وقصر ممدودة ، والجمع بين لغاته ، والتفريق بين صفاته ، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته ، والأذهان عن فهمه وايضاحه ، فيقربون البعيد ويبعدون القريب ، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم[٥٦] » ، ويروى للزمخشري في القسطاس « والوزن على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح في كونه شعراً ، ولا يخرج عن كونه شعراً » ، ثم إن هناك أوزاناً شعبية يمكن الافادة منها وتطويرها واذا كان علم العروض قد أحكم إحكاما شديداً ـ الى حد القول بأنه من العلوم التي نضجت حتى احترقت ـ فقد ظهر تيار يساعد الشعر والشعراء ، فالأصمعي يقول : الزحاف في الشعر كالرخصة لا يقدم عليها إلا فقيه ، بل لقد ذهب ابن رشيق الى القول بأن من الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن ، بل لقد ذهب بعض المعاصرين الى أن الضرورة الشعرية مظهر ابداعي من مظاهر عبقرية الشاعر من حيث تناوله للغة تناولا مختلفاً ، وان تم ذلك في أحضان اللغة[٥٧] » ، وما أكثر النقاد الذين خوفوا الشعراء من دراسة العروض والذين حقروه ، ابتداء من

---

(٥٥) مخطوطة كتاب سيلوجية الشعر .

(٥٦) زهر الآداب للحصري القيرواني ، ٢١٣

(٥٧) الضرائر اللغوية في الشعر الجاهلي . عبد العال شاهين ، ص ٤٥٥

الجاحظ الذي قال إنه علم مستبرد الى كثير من المعاصرين(٥٨) ، ومن هنا فلا بد من الانعطافة والتعرف على العلوم الخاصة بالشعر ، وإحياء الدراسات حولها .

٨ ـ شغلت قضية الالتزام الفكر المعاصر ، ودارت حولها الآراء المؤيدة ، والرافضة ، والمحايدة ، ولكن الاتجاه السائد يقف مع الالتزام ما دام بعيداً عن الالزام ، واذا كان الذي يهمنا هو مسيرة الشعر العربي ، فان الالتزام غالب على هذه المسيرة قبل الاسلام وبعده ، وبخاصة في الفترات التي كان يتهدد فيها كيان الأمة على نحو ما نعرف مثلاً من لقيط بن يعمر الأيادي في الجاهلية حين حذر قومه من الفرس ، وعلى نحو ما نعرف مثلاً من نصر بن سيار حين رأى الضربات القوية توجه الى بني أمية ، بل إنه في عصور الضعف وانكسار الكلمة الفصيحة ابتدعت الحضارة ما يسمى بالسيرة الشعبية ، وحلمت شعراً بالبطل المخلص . . ونحن في فترة الهوان لا نتصور الشاعر الا ملتزماً بقضايا أمته التي تتمزق وتنقسم على نفسها ، وتواجه التحديات الحضارية ، من الداخل والخارج ، فهم يواجهون ما يسميه ابن خلدون حالة « الهرم » في الحضارة ـ وهي معادلة للموت ـ بما يسمونه اليقظة والبعث ، صحيح انه في الشعر الحديث التزام زاعق متحمس ، ولكن المعاصرين الذين عرفوا أسرار الحضارة عند ابن خلدون العربي ، واشبنلجر الألماني ، وتوينبي الانجليزي كانت لهم وجهة نظر جديدة ، فهم انطلاقاً من حضارتهم الشعرية يعرفون أن الطلل ـ معادلاً الموت ـ كان بدءَ القصيدة ، ثم يأتي بعد ذلك التشبيه ـ معادلا الحياة ـ في القصيدة ، ثم انهم انطلاقا من الواقع الماساوي لا بد أن يجسموا الحقائق المشاهدة ، ومن هنا ولد التعامل مع قضية الموت والانبعاث(٥٩) ، ومع ما هو سابح في وجدان القاريء العربي عن تموز وعشتروت والمسيح والخضر والحسين ، فهي جميعاً « معادل » لقضية الموت والنشور ، وما يهمنا هو الخلوص الى البعث بعد الموت ، ومن ثم رأينا هذا في شعر السياب ، حين يقول « تموز استفاق » بعد أن عرف أن عراقه تخلص من عبد الكريم قاسم ، وخليل حاوي بعد أن يقر بالموت في نهر الرماد ، « وبيادر الجوع » ، يلجأ في « الناي والريح » الى طرح قضية البعث ، وحين يتعامل مع الموت في انفصال وحدة مصر وسوريا عام ١٩٦١ بقصيدة لعازر عام ١٩٦٢ ، وفي هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ في قصيدة « الأم الحزينة » ، يعود الى قضية النشور والقيام من الموت في « الرعد الجريح » عام ١٩٧٣ ، وأدونيس يتعامل مع طائر الفينيقيين الذي يموت احتراقاً ثم يقوم من الموت كما في قصيدة البعث والرماد ، كما أنه يتعامل مع رمزي المسيح والحسين ـ ويعادل بينهما ـ فالقصيدة تعادل بين حرب حزيران وحرب كربلاء ، ولكن الحسين وان قتل لا يموت(٦٠) ، كما أن البياتي يقف طويلاً عند عشتار التي تتجدد بها بابل بعد الموت .

. . . ما نريد أن ننتهي اليه هو أن الشعر العربي في مجموعه ملتزم ، وأنه في الشعر المعاصر يأخذ الالتزام أساليب جديدة ، وأنه يجب أن ندرك هذه التحولات في الشعر ، حتى لا نسرع فنجهر بالقول للذين يتكلمون الآن من منطلقات جديدة ، وبأسلوب جديد ، فالحمية الحضارية قد حلت محل الحمية الجاهلية .

---

(٥٨) نستثني من هؤلاء الشاعرة نازك الملائكة ، فقد قالت لناشيء « اذا أحسستَ من نفسك علامات الموهبة الشّعرية فبادرْ الى اقتناء كتاب أو كتابين جيدين في علم الأوزان والشرع في دراستهما ، وحذار أن تصْغي إلى ماشاع في عصرنا من أنَّ الشاعر الملهم يولد عالما بالأوزان فلا يحتاج الى دراستها » .

(٥٩) راجع كتاب اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث . ريتا عوض . ط . بيروت .

(٦٠) « الحسين ـ في معتقد الشيعة ـ وان قتل لايموت ، لأن الأئمة أحياء عند ربهم ، وينتظر المؤمنون عودة المهدي الذي لابد أن يعود ، ويتكلم رأس الحسين ـ في القصص الشعبي ـ فيما يسيِّر ابن وكيدة رأسه ، كما يتكلم الرأس في قصيدة أدونيس فيما يجري في النهر » نفسه ص ١٤٢ .

٩ ـ ينبغي التعامل مع لغة مكثفة مشحونة شحناً عالياً بكل ما هو قومي وبتجارب ثرية ومحملة بالرموز بحيث تنفذ الى جوهر الأشياء ، فالملاحظ على الشعر القديم الفضفضة وعدم الاقتصاد ، فهو لكي يصل الى نهاية البيت والقافية يجد أنه لا بد أن يدخل أشياء كثيرة قد تسمى حشوا ، أو اعتراضاً ـ والبلاغيون يباركون هذا ـ وهو في الشعر الجديد ـ وبخاصة القصيدة المدورة ـ يجد أنه يسترسل ، ويثرثر ، ويصبح عاجزاً عن الوقوف ـ والشكل يغري بهذا ـ الا أننا ندعو الى الاقتصاد الموحي المنضبط فنياً . . وعلى الساحة الآن ما يسمى « القصيدة البياض » ويقصد بها القصيدة التي يكملها القارىء بحيث يصبح طرفاً في الابداع ، وهناك ما يسمى قصيدة الفراغ وعلامات الاستفهام والتأثر وهي تشبه قصيدة البياض في الاستعانة بالقارىء ، وكما يوجد ما يسمى « القصيدة الديوان » يوجد ما يسمى « القصيدة البيت » وهي تجربة مقطرة تقطيراً شديداً في بيت قائم بذاته ، لا يتصل بسابق أو لاحق ، وفي الوقت نفسه لا يشبه ما يسمى قديماً « بيت القصيد » . . صحيح أن الأصل في الأشياء هو التعامل مع القصائد المركبة ـ على مستوى العصر والتجارب العصرية ـ ولكن المطلوب هو الانضباط والكثافة والأيحاء في كل ما يقدمه لنا الشعر .

١٠ ـ لقد كان الشعر العربي محل فخر الكثيرين لأنه كما قيل « مستطيع بنفسه » لا بغيره ، ومعنى هذا أنه لم يكن في خدمة فن من الفنون ، وقد اعتمد هذه المقولة وركز عليها تركيزاً شديداً العقاد في كتاب اللغة الشاعرة ، ولكننا نرى أن الشعر قد أفاد قديماً من الفنون التي كانت معروفة فهناك قصائد منحوتة نحتاً كالتماثيل ، وهناك شعر قد أفاد من أساليب التصوير في كل العصور ، وحين تعاملت العمارة مع الرقش والنمنمة ، والتوريق وملء الفراغات رأينا هذا في الشعر العربي على حد ما نعرف من أبي تمام مثلاً ، وبصفة عامة فالطبع كان يقابل بالطبع والصنعة كانت تقابل بالصنعة ، ومن المعروف أن الشعر كان يضع نفسه دائماً في خدمة ما يغني من الشعر ، ومعنى هذا أنه كان يتعامل مع بحور بعينها ، ومع قواف بعينها ، وقاموس شعري بعينه ، مع التركيز على المجزوءات ، بل لقد تحول أساساً الى موسيقى كما في الموشحات على وجه الخصوص ، وكما في شعر بعض المتصوفة ، وقد لاحظت أن الشعراء السود قد تأثروا بأساليب التصوير والغناء والرقص والموسيقى « . . إن في شعرهم ما يشبه إيقاع الآلات الموسيقية البسيطة ، بالاضافة الى حركات الرقص والعدو ، فهم كانوا يغنون حياتهم ، ويرقصونها ، ويبكون عليها في الوقت نفسه ، وقد أدرك هذا الأقدمون حين قالوا : ان الزنجي لو وقع من السماء الى الأرض ما وقع الا بايقاع[٦١] » بل ان كميات الألوان في الأعمال الفنية كانت تتعادل مع النعوت اللونية في القصائد ، والعناصر الزخرفية من الكائنات الحية يمكن أن نجد لها مقابلاً في الشعر ، فما يحكم الأمر في الجانبين هو التقابل والتوازن ، وقد ربطت بين ما يسمى بالعناصر الزخرفية الخطية ـ وهي التي تعتمد على سيقان الحروف ومداتها وتزينها ـ وبين بعض شعر أبي تمام[٦٢] . . فاذا جئنا الى الشعر المعاصر وجدناه بالاضافة الى ما سبق ، يتعامل مع أساليب جديدة كالحكاية (شنق زهران لصلاح) ومع أساليب التقطيع السينمائي والفن التشكيلي (بلند الحيدري في أغاني الحارس المتعب) وما يسمى المونولوج والمونتاج والتضمين[٦٣] ، وما يسمى التدوير والقطع والبتر وتقطيع الكلمة الى حروف[٦٤] ، بالاضافة الى الاقتباس من العديد من أدوات المسرح .

(٦١) الشعراء السود وخصائصهم الشعرية د عبده بدوي ، ص ١٥ ، ٢٨٤ وما بعدها .

(٦٢) أنظر دراسات في النص الشعري ـ العصر العباسي ـ د . عبده بدوي ص ٦٠ وما بعدها .

(٦٣) الرحلة الثامنة ص ٣٥ وما بعدها : جبرا ابراهيم جبرا .

(٦٤) الاتجاه الأنساني في الشعر العربي المعاصر ص ٥٤٤ ، ٥٤٨ د . مفيد محمد قمحية .

من كل هذا نرى أنه لا غنى للشعر المعاصر من الافادة من الآداب والفنون ، بل ومن العلوم ، وما لم يفعل الشعر ذلك فانه سيذبل وسيموت ، ومن هنا يكون من الضروري ان نقلب المقولة القديمة ونقول أن الشعر الآن مستطيع بغيره ، ولا بد من أن يفيد من أشياء كثيرة في الحياة .

(٧)

تلك صورة عامة للشعر .

بدأناها بالقول بأن الاطار الثقافي للحياة بدأ شعراً .

وان العربية ـ بل والعربي ـ كانت لهما أكثر من صلة بالشعر ، ومن أجل هذا استمرت الصلة عميقة ومؤثرة ، فما زال الشعر هو الفن الأول للعربية ، ومن أجل هذا اكتفى الشعر بذاته ، وسار في طريق النجوى ثم الفخر ، ولكنه عرف بعد ذلك كيف يجمع كل الفنون في عالمه وبخاصة في الفترة المعاصرة ، وقد رأينا أنه لا يمكن أن يزدهر الا اذا « استطاع بغيره » فالفخر بأنه « يستطيع بنفسه » لم يعد له مكان .

ولقد قدمنا خريطة لواقع الشعر المعاصر ، ومجالات نشره ، والمؤثرات فيه سلباً وايجاباً ، والممنا بصلته بالناس وبالمستقبل .

كما قدمنا تخطيطاً للأسس والمجالات في شكل مسارات عملية قابلة للتطبيق ، وما يحتاج الى توسع ذكرناه في الحواشي والمراجع .

***

اللغة في شعر أبي تمام

فهد عكام

من المعجم اللفظي الى تركيب الكلام :

إن البحث عن التوافق بين التفكير النظري* والفعالية الابداعية بالمعنى الدقيق للكلمة ، مهما تكن أهميته ، لا يؤكد ذاته تأكيدا حاسما الا مع الفحص المتعمق لتركيب الكلام Syntaxe .

فليس ثمة أدنى شك في أن أبا تمام كان حساسا إزاء القيمة الخاصة للألفاظ وحقيقتها نوعا ما ، وحتى إزاء قيمة الألفاظ التي يمكن أن تبدو لنا موغلة في الابتذال وقيمتها . هذه الألفاظ كانت عنده موضوعا للتفكير المستمر ، وموضوعا للأحلام أيضا ، كما هو الحال عند كل شاعر . واذا ما كان عمله في معجم الألفاظ يهدف الى منح اللفظ قيمته الأصلية القوية التي فقدها عموما على اثر ابتذال اللغة ، فإن تجديداته تنبثق من توزيع الكلمات في الخطاب Discours . وفنه ، مهما يكن حظه من الثورة ، في مادة الألفاظ ، يظل أقل ادهاشا مما هو عليه في مستوى تركيب الكلام . فالمجموع الذي تدخل فيه الكلمة كان ـ وتقنيته تشهد بذلك ـ أهم عنده من الكلمة نفسها . فمن أجل أخذ المجموع بالحسبان لا غير ، إنما استطاع أبو تمام أن يوزع على هواه الاضاءات المتبادلة بين هذه الحجارة الكريمة وهي الألفاظ ، والتي ما من واحدة منها يمكن أن تعدل منفصلة عن سواها . والتقنية ، أكان المقصود بها جملة ، أم بيتا شعريا ، أم قصيدة ، تدل على أن كلا من هذه الألفاظ ليس له سوى قيمة تتعلق بقيمة المجموع الذي يُدْرجُ فيه ، وأن أخذ المجموع بعين التقدير ينبغي أن يسبق منطقيا قيمة العنصر مفردا . والمشكلة التي تفرض ذاتها آنئذ إنما هي توزيع الكلمات لكي تستطيع قيمها المختلفة أن تتعايش وأن تتوازن ، دون أن تتهدم ، في مجموع متناغم أصيل .

* انظر مقالاتنا في · نظرية أبي تمام في الفن الشعري :

١ ـ « انتصار الصانع الفنان » ، الموقف الأدبي ، عدد خاص بالنقد ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ك ، شباط ، آذار ١٩٨٣ .

٢ ـ « التقنية وجمالية القول » ، الموقف الأدبي ، ع ١٤٧ . تموز ١٩٨٣ .

٣ ـ « سحر الاغراب » ، الموقف الأدبي ، ع ١٤٩ ، ١٥٠ ، ايلول تشرين أول ١٩٨٣ .

وبما أن الأسلوب إنما يبنى بتوزع الكلمات ، فإن كلمة تركيب الجملة syntaxe لا يمكن أن تدل دلالة كافية على هذا الترابط الا اذا منحناها معنى واسعااللغاية ،معنى دراسة النظام الكلي للعلاقات التي يمكن أن تتوطد بين مختلف الكلمات في جملة أو بيت شعري ، بله في مجموع أهم هو القصيدة .

والحق أن أبا تمام إنما يجدد لغة الشعر العربية ، بوساطة الترابط في تركيب الكلام ، ويخلقها خلقا جديدا . واختراعاته ، في هذا المجال ، مهمة جد الأهمية ، إنها هي التي تمنح ألوان الرنين sonorites ذبذباتها ، وتنظم ألوان الايقاع rythme أو نسيجه . وتركيب الكلام هذا هو الشرط الأول لشعره : إنه روحه . وبهذا التركيب إن شعر أبي تمام هو عضوي موسيقي .

وعليه ، فإن هذا الترابط ، وهو العنصر الأساسي في نحو أبي تمام ، سيكون الآن موضوع بحثنا ، وسنعالج على وجه الدقة هذه المشكلة ، مشكلة توضيح هذه العلاقات بين الكلمات في الترابط الذي ينبض به تركيب الكلام .

المزاوجة بين لفظين alliance :

من البين ، على العموم ، أن الشاعر يحترس احتراسا لا ينقطع من الالحاح وراء النعوت epithetes . أما الأسماء substantifs والأفعال verbes بخاصة فإنها تبدو ، بفضل عمل معتنى به ، جد جريئة حتى إنها لتبرز ساطعة بهية . وكما أن هذه النعوت ليست ألفاظا مهجورة فهي كذلك ليست ألفاظا سوقية . هي بالأحرى تلك التي تستخدم في اللغة الشعرية ومن النادر جدا أن تتعلق بالمحادثة الجارية .

وأهمية هذه النعوت يعبر عنها بطرائق أسلوبية كثيرة التعدد وممثلة تمثيلا غنيا بالشواهد . وتنوع الصياغة والموارد التي تستقي المزاوجة اللفظية منها يمنح هذه الطرائق تفننا مثيرا . إنها مزيج مدهش من الحسي والمجرد ، أو نسيج متشاكل متماثل النواتين ، فهما حسيتان أو مجردتان .

وإذا ما تقلصت النعوت إلى دورها الطبيعي دور العصبي فإنها تدعم الأسماء في توسيع معانيها ، تلونها وتبرز ألقها وتنوعها إبرازا رائعا . وعلى سبيل المثال نورد ما يلي :

(أمل خراب) ، (أمل جدب) ، (خُلق مشرق) ، (خُلق وعر) ، (خُلق ضاحك) ، (شيمة شحاح) ، (شيم شكس) .

والمهم الذي لا بد من الاشارة اليه أن النعوت إنما تمتلك خصوصية أولى تتمثل في أنها لا تتطابق مع الأسماء التي تحددها هذه النعوت . فمن الممكن ، نتيجة لذلك ، إدراكها كل الادراك وتحديد هويتها .

وتظهر هذه الجرأة في تعبيرات عاطفية الطبع ، لا تصنع صورا تقوم على التوحد ، ومثال ذلك : **(حتوف أبكار)** في قول أبي تمام[١] :

٥ ـ غـاداك مختـار الـكـلام بـشـرَّدٍ   عُـون الـقـصـيـد حـتـوفُـهـا أبـكـارُ

(مكارم شمسي) في قوله[٢] :

١٥ ـ أن ابـن طـوقٍ بـن مـالـكٍ مـلـكٌ   مـالـكُ أمـر الـمـكـارم الـشُّـمُـسِ

(١) انظر : ديوان ، رقم ٣٧٢ ، ٣٥٥/٤ ، روي (رو) ، كامل ، ١٠ أبيات

(٢) انظر : ديوان ، رقم ٨٠ ، ٢٤١/٢ ، روي (سي) ، منسرح ، ٢٢ بيتا .

(يأس منيل) في قوله[٣] :

١٥ ـ تـوهَّـم آجـلِ الـطـمـع الُمفِـيـتي تـيـقُّـن عـاجـل الـيـأس المنـيـلِ

وحين يخرج النعت ، في هذه المزاوجات اللفظية النادرة ، عن الاستعمال المشترك ، فإنه يستأثر بمعنى الصورة وبـالتالي بـانتباه القـارىء أكثر من الاسم . والأمـر على هـذا النحـو في التعبيـرين : (مكارم شمس) « مضـاءة بالشمس »و (شيمة شحاحُ الزناد) « سجية لا توري » الذي نقع عليه في قوله[٤] :

٨ ـ بهـرتْـك شيمتُـك الشحـاحُ زنـادُهـا لمـا احتشتـك في ارتـقـاء النـائـلِ

وإذ أن أبا تمام محطم عبارات جامدة cliches فإنه لا يخشى إفساد التعبيرات المقبولة وتعديل ترتيب ordre الكلمات لكي يصل إلى انتاج مزاوجات شاذة تصل في شذوذها حتى الغموض . وتعبير كلاسي جديد ربما ولد تحت ريشته من تعبير كلاسي قديم . فعلى هذا النحو إنما يدل أبو تمام مجازيا على الكرم فيخلق تعبيرا كلاسيا جديدا (نعمي بيضاء لدنة) يدهشنا في قوله[٥] :

٥ ـ فـأبت بنعمـي منـه بـيضـاء لـدْنـة كـثـيـرة قـرحٍ في قـلـوب الحـواسـدِ

يغدو فيه النعت اللوني معنويا لأنه مرتبط باسم مجرد ، وهو إنما بنى هـذا التعبير عـلى مزواجـة قديمـة : (يد بيضاء) . واستعمال النعت (لدنة) « طرية الملمس » الذي يتعلق بالادراك اللمسي وكأنه معنوي ، يوحي بالعذوبة والفرح الذي يرافق فعل الكرم . وعلى هذا النحو ، يمنح الشاعر ، عن طريق المجاز ، بعض الألق لبعض التعابير الكلاسية التي كانت ما تزال رائجة في عصره ، وتأثير المفاجأة لا ينأى عن هذه المكتشفات .

والابداع الجديد لا يقتصر على هذا المظهر ، فهو يمس أيضا الحقل المعنوي للألفاظ التي تؤلف المزاوجة . فلكي يصور أبو تمام تأثير قصائده الهجائية الموجع يخترع التعبير : (حتوفها أبكار) حيث الوحدة المعنوية (حتف) « موت » تدل على « قتل » . فقصائده تقتل ـ حسب رأيه ـ خصومه قتلا عذريا . وعليه ، فالكلمة حتف تأخذ ، بتطور معنوي ، قيمة التعدية .

والمزاوجة اللفظية هي فضلا عن ذلك مناسبة لمنح اللفظ إيحاء متعدد الاتجاهات . فإذا ما كان الخلق في التعبير : (خُلق مشرق) يتألق كالشمس ، ويدفىء الطبيعة ويمنحها الحياة[٦] :

١٢ ـ خـلُق مـشـرق ورأي حـسـام ووداد عـذب وريـح جـنـوب

فالايحاء أشد قوة في المزاوجة : (ظلالهن المشرقات) التي تصف النهارات في قوله[٧] :

٤ ـ وظـلالهـن المـشـرقـات بـخـرَّد بـيض كـواعب غـامـضـات الأكعُـب

(٣) انظر : ديوان ، رقم ٤٠٨ ، ٤/٤١٦ ، روي (لي) ، وافر ، ٣٠ بيتا .

(٤) انظر : ديوان ، رقم ٤٠٧ ، ٤/٤١٤ ، روي (لي) ، كامل ، ١١ بيتا .

(٥) انظر : ديوان ، رقم ٤٢ ، ٢/٦ ، روي (دي) ، طويل ، ٨ أبيات .

(٦) انظر : ديوان ، رقم ٢٣ ، ١/٢٩٩ ، روي (بو) ، خفيف ، ١٨ بيتا .

(٧) انظر : ديوان ، رقم ٥ ، ١/٩٩ ، روي (بي) ، كامل ، ٤٥ بيتا .

فهي صورة فراغ عجيبة تقوم على التضاد بين لفظ ولفظ يتحول معها الزمن إلى مكان ، من حيث المادة . وإذا ما كانت تعبر كسابقتها عن انجذاب الشاعر نحو النور ، فإنها تصور زيادة على ذلك ما يشعر به من متعة وفرح أمام هذا الظل الغريب .

والقدرة الايحائية ليست أقل إدهاشا حينما يحدد نعت مجرد اسما محسوسا . فاذا ما كان النعت في التركيب : (بلدة عذراء) يوحي بالمقاومة والغنى والمجهول حيث يقول الشاعر(٨) :

١٠ ـ تعلم كم افترعت صدور رماحه وسيوفه من بلدة عذراء

فإن تركيب التعبير : (نظر حرون) يوحي بالعفّة والحياء واللامبالاة في قوله(٩) :

٢٤ ـ يرنو فيثلِم في القلوب بطرفه ويعنُّ للنظر الحرونِ فيُصحب

في حين أن المزاوجة : (واد عنود) في قوله(١٠) :

١٨ ـ لهم نسب كالفجر ما فيه مسلك خفي ولا واد عنود ولا شِعْب

تقدم إلينا نعتا يدل ، لأسباب كثيرة ، على صعوبة الوصول الى هذا الوادي ، وتصور ، في الوقت نفسه ، النفور الذي يشعر به أبو تمام تجاه هذه الصفة المعنوية .

وحتى المزاوجات ، التي اقتبس نواتاها من حقل المحسوس ، فإنها غنية بالايحاءات . فإبداع المعنى بالسمو باللامعنى يسم المقولة : (ينبوعها خضل) في قوله(١١) :

٤٢ ـ ينبوعها خضِلٌ وحلْيُ قريضِها حَلْيُ الهدي ونسجها موضون

والمقصود بهذه الرابطة المحيرة قصيدة أبي تمام . وهي تحملنا على التفكير باللسان الذي يستقي منه الشاعر لغته الخاصة ، وفي وسعها أن تحيلنا على إبداعية المبدع نفسه ، ولكن مهما يكن هذا الينبوع ، فإن ندواته ترمز الى خصوبة هذا الأصل الذي تعدّ فيه وثبة الابداع .

ولكي يصور الشاعر حركة العدو السرية تحت جنح الليل يخترع ، في شكل توحد مجازي ، مقولة اسمية مثيرة : (فالمشي همس) تلفتنا في قوله(١٢) :

٢٣ ـ فالمشيُ همس والنداء إشارة خوف انتقامك والحديث سرار

ففي هذه المقولة ، يقوم المصدر بدور الخبر ويحول الادراك المرئي الى ادراك سمعي غني بالايحاءات ، فيترك النافذة مفتوحة أمام المخيلة لكي تدرك ، حسب قدرتها ، حركة الجيش المعادي .

والتعبير (من ضحكات شيب مقمر) في قوله(١٣) :

١ ـ ضاحكن من أسف الشباب المدْبر وبكين من ضحكات شيْب مقمر

---

(٨) انظر : ديوان ، رقم ١ ، ١/ ١٥ ، روي (إي) ، كامل ، ٢٠ بيتا .

(٩) انظر : ديوان ، رقم ٩ ، ا/ ١٤٣ ، روي (بو) ، كامل ، ٢٨ بيتا .

(١٠) انظر : ديوان ، رقم ١٤ ، ١/ ١٩٢ ، روي (بو) ، طويل ، ٥٦ بيتا .

(١١) انظر : ديوان ، رقم ١٦٧ ، ٣/ ٣٣٠ ، روي (نو) ، كامل ، ٤٨ بيتا .

(١٢) انظر . ديوان ، رقم ٦٨ ، ٢/ ١٧١ ، روي (رو) ، كامل ، ٦٤ بيتا .

(١٣) انظر : ديوان ، رقم ٤٣٤ ، ٤/ ٤٥٧ ، روي (ري) ، كامل ، ١٧ بيتا .

أكثر إثارة وإغرابا . فهنا أيضا ، يتحقق تراسل بين المرئي والسمعي ، ولكن الاغراب ينشر أمواجه المضيئة انطلاقا من محسوس هامد هو الشيب . ولم يكن كافيا في عين الشاعر أن يذيع هذا المحسوس أشعة قمرية ، فرغب أيضا في أن يمنحه طبيعة حية ونعني بذلك الضحك . ومن البديهي أن حظ المخيلة كبيرجدا في هذا الابداع ، والتغبيش الذي يسم المقولة بميسمه ليس سوى نداء صارخ للتأمل .

ولا شيء أجمل ، على مستوى السحر الايحائي sorcellerie evocatrice المبني على تراسل الحواس ، من الرابطة : (عبقات بالسمع) التي تصف القصائد الفريدة : (عذاري الكلام) . ففي هذه الرابطة يتراسل إحساسان شمي وسمعي لتصوير ما للقصائد من سحر موسيقي تصويرا ناجحا[١٤] :

٧ ـ يا عذاري الكلام صرتن من بعدي　　سهايا تُبعن في الأعراب
٨ ـ عبقات بالسمع تبدي وجوها　　كوجوه الكواعب الأتراب

يبقى علينا أن نشير الى أن العلاقة التي يؤمن أبو تمام بوجودها بين الحياة الروحية للكائن الانساني وحياته الجسدية « تنعكس » خلال بعض المزاوجات حيث يتحقق تراسل مدهش بين الأثر المعنوي والأثر المادي . ومن أمثلة ذلك : (نظر حرون) [١٥] و (الحفاظ المر) الذي يلفتنا في قوله[١٦] :

٩ ـ وقد كان فوتُ الموتِ سهلا فردَّه　　إليه الحفاظ المر والخلق الوعْر

و (خلق ضاحك) الذي يطالعنا في قوله[١٧] :

١٣ ـ كل يوم له وكل أوان　　خلق ضاحك ومال كئيب

وإذا كانت هذه المزاوجات توضح الحرص على الاغراب L'insolite فالأمر كذلك ، بل أفضل من ذلك أيضا ، فيما يخص المزاوجات التي تجسد صورة الفراغ[١٨] . ومن مزايا هذه المزاوجات أنها تحاول حقا إبداع المعنى في تصعيد عنيف ، ومأساوي أحيانا للامعنى . والحدث المعبر عنه في تعبير شعري موصوف على هذا النحو يتجه نحو حدث مضاد . ومن الأمثلة التسويفية في هذا الصدد :

(لهيب رواء) ، (يأس منيل) ، (خرس معانيه) ، (أمل خراب) ، (ظن ممرع) ، (أمل جدب) ، (ظلال مشرقات) ، (ينبوع خضل) ، (نهار مقمر) ، (ألسن خرس) ، (ناطقات بالهوى خرس) .

هذه التوشيات ، التي توفر المظهر الحديث للنسيج الشعري عند أبي تمام بالقياس الى الشعر الكلاسي الاتجاه ، توفر له المظهر العالمي أيضا في عين ناقد من عصرنا . أليست هذه المقولات على شاكلة تلك التي تنتشر انتشارا متألقا في الشعر الفرنسي الحديث من مثل « اللاشيء المخصب » عند سان جون برس st.J. PERSE ، و « البرق المستمر » عند رونه شار R. CHAR و « الظل المضيء » عند بول ايلوار P. ELUARD ، و « النار المبدعة » عند إيف بونفوا Bonnefoy ، و « الحرارة السائبة » عند أندره دوبوشه A. de Bonchet ؟[١٩] .

---

(١٤) انظر : ديوان ، رقم ٣٤٨ ، ٤/ ٣٠٩ ، روي (بي) ، خفيف ، ١١ بيتا .

(١٥) انظر الحاشية ٩

(١٦) انظر · ديوان ، رقم ١٩٢ ، ٤/ ٨٠ ، روي (رو) ، طويل ، ٣٠ بيتا .

(١٧) انظر : ديوان ، رقم ٢٣ ، ١/ ٢٩٩ ، روي (بو) ، خفيف ، ١٨ بيتا

(١٨) انظر الصورة المرمزية الايحائية في مقالنا : أناط الصورة في شعر أبي تمام : التراث العربي ، ع ١٨ ، ل ، ١٩٨٥ ص١٦٦

(١٩) انظر · Richard (J.P.) Onze Etudes sur la Poesie Moderne, p. 8

ومن المهم الاشارة إليه أن هذه الطريقة الأسلوبية تتألق في النسيج الشعري عند أبي تمام لتمنحه أحيانا نغما ساخرا جديرا بالاعجاب ، والبرهان على ذلك هذا البيت الذي يتحدث فيه عن معشر عتبة بن أبي عاصم[٢٠] :

٩ ـ عُـمْـيٍ حـذوك إلى أيِّ عـجـيـبـة / أعمى دليـل هـدى وأخـرس ينطق ؟

رمزية الألوان : Symbolique des Couleurs

بالقيمة الرمزية التي ذكرناها بمناسبة الحديث عن بعض المزاوجات ، لا بد لنا من أن نربط بعض التعبيرات التي تستقي من الألوان . فالرمزية التي تتعلق بهذا الحقل ، تحت ريشة أبي تمام ، إذا مااتجهت أحيانا إلى الاستقاء من التقليد الموروث ، فإنها تظل ذاتية في أغلب الأحيان . والنعوت اللونية التي يستخدمها الشاعر تولِّد نسقا أكثر ما يغزر فيه الأسود والأبيض .

والأصفر ، الذي وظفت رمزيته أقل من سواها في أثر أبي تمام ، يرتبط بالوحدات المعجمية : أمل ، مرض ، دموع ، مؤلفا على هذا النحو مزاوجات مدهشة غنية بالايحاءات ، فالتعبير المزدوج : (**شاحب الأمل**) في قوله[٢١] :

٧ ـ لئن غدا شـاحبا تُحدي القـلاص بـه لـقـد تخلفتُ عنـه شـاحـب الأمـل

يذكر عنصره النعتي باللون الأصفر ويوحي بحالة اليأس . والمقولة : (**صفراء صُفرة صحة**) التي يبدو فيها اللون وكأنه شعار الجمال الرفيع ، الجمال المجرد من العيوب ، تولِّد في مخيلة الشاعر صورة مضادة ، صورة مرض أصفر : (**سقم أصفر**) يصف العاشق[٢٢] :

٦ ـ صفـراء صفـرة صحـة قـد ركبت جـثـمـانـه في ثـوب سُـقـم أصـفـر

فها هنا إذا تظهر قاعدة الأضداد : فبالمعنى الحقيقي ، يرمز الأصفر لما هو جميل ، وبالمعنى المجازي ، يوحي بالهزال والشحوب وبالتالي بحالة الانفصال عن المحبوبة .

وأغنى من ذلك شعريا ، التعبير المزدوج : (**دمعة مصفرة**) في قوله[٢٣] :

٢ ـ سـكـبتْ ذخـيـرة دمـعـة مُـصـفـرّة في وجـنـة محـمـرة الـتَّـوريـد

فخلافا للمفسرين القدماء الذين لم يروا في هذا اللون المضاف إلى الدمعة سوى تأثير خضاب التجميل أو تأثير الدم ، نرى في هذه الدمعة الصفراء صورة تعبر عن الألم ، وترمز إلى البحث عن سعادة ضائعة ، وإلى الرغبة في تهدئة غضب العاشق بل والحاجة إلى التطهر من خطأ وقع .

واللون الأحمر ـ كما هو الحال في اللغة الشعبية عند الشعوب كلها[٢٤] ـ هو رمز للموت حين يصف : (**وجوه الموت**) في قول أبي تمام[٢٥] :

١٢ ـ تـراءى لـلطِّـعـان وقـد تـراءت وجـوه المـوت مـن حُمْـر وسـود

(٢٠) انظر : ديوان ، رقم ٣٩٨ ، ٤/ ٤٠٢ ، روي (قو) ، كامل ، ١٠ أبيات .

(٢١) انظر : ديوان ، رقم ١٢٧ ، ٣/ ٨٩ ، روي (لي) ، بسيط ، ٣٦ بيتا .

(٢٢) انظر : ديوان ، رقم ٤٣٢ ، ٤/ ٤٥٠ ، روي (ري) ، كامل ، ٢٩ بيتا .

(٢٣) انظر : ديوان ، رقم ٦٢ ، ٢/ ١٤١ ، روي (دي) ، كامل ، ٤٠ بيتا .

(٢٤) انظر : Portal (F.), Des Coalears symboliques, p. 85

(٢٥) انظر : ديوان ، رقم ١٨٧ ، ٤/ ٥٧ ، روي (دي) ، وافر ، ٣٣ بيتا .

وحين يقوم النهار بعمل المحاربين العظيم في المزاوجة (واليوم أحمر) الذي يلفتنا في قوله[٢٦] :

١٧ ـ وكتيبة كتبت له أرواحها واليوم أحمر من دم مصقول

والموت الملون بالحمرة في المزاوجة : (والموت أحمر) يبرز فكرة القتل[٢٧] :

١٠ ـ وملحبا لاقى المنية حاسرا والموت أحمر واقفا بحياله

والميت الذي نقر له بفضيلة الشجاعة ، اذ يكفن بثياب مصبوغة بالحمرة ، يبدو وكأنه شهيد ويكتسب علامة الشرف[٢٨] :

١٣ ـ تردى ثياب الموت حمرا فما أتى لها الليل إلا وهي من سندس خضر

والشاعر ، إذ يشعر بنشوة أمام منظرعجيب، منظرحمرة الزهر التي تبعث أمواجا نورانية ، يدعنا نستشعر الهواء وكأنه مكان مصبوغ بالعصفر[٢٩] :

٢٠ ـ أو ساطع من حمرة فكأن ما يدنو إليه من الهواء معصْفر

واللون الأحمر ، المشابه للون العصفر ، بما أنه لون الدم ، فإنه يقوم بوظيفته أحيانا وكأنه رمز للعفة التي تلون الوجه تحت تأثير نظرات الآخرين[٣٠] :

٦ ـ تُعصفر خدَّيها العيون بحمرة إذا وردت كانت وبالا على الورد

واذا ما كان اللون الأحمر الذي يلطخ ريشة حملت من ساحات المعارك يرمز الى الهزيمة في الثقافة العربية ، فان اللون الأزرق هو ، خلافا لذلك ، رمز النصر ، وهذه القيمة تبرز للعيان في التعبير : (من كل أزرق) حيث النعت المحول الى اسم يرمز الى الدم المسفوك في معارك أخرى ، وبالتالي الى النصر[٣١] :

٣٢ ـ من كل أزرق نظار بلا نظر الى المقاتل ما في متنه أوَد

وفي المزاوجة (والذبل الزرق) يجسد اللون الأزرق القيمة الرمزية نفسها[٣٢] :

٢٠ ـ إذا علا رهْجٌ جلَّت صوارمُها والذُّبَّل الزرق منها ذلك الرهجا

وسلطة القادة الساسانيين النبلاء ، في معرض الخير ، يرمز اليها بـ (زرق الأجادل) « الصقور الزرق » التي ترود ذرا الهضاب[٣٣] :

٣٧ ـ بحيث انتمت زرق الأجادل مفهم علوا وقامت عن فرائسها الأُسْدُ

---

(٢٦) انظر : ديوان ، رقم ١٩٨ ، ٤/١٠٣ ، روي (لو) ، كامل ، ٣٠ بيتا .
(٢٧) انظر : ديوان ، رقم ١١٨ ، ٣/ ٥٦ ، روي (هي) ، كامل ، ١٤ بيتا .
(٢٨) انظر : ديوان ، قم ١٩٢ ، ٤/ ٨١ ،روي (رو) ، طويل ، ٣٠ بيتا .
(٢٩) انظر : ديوان ، رقم ٧١ ، ٢/ ١٩٦ ، روي (رو) ، كامل ، ٣٢ بيتا
(٣٠) انظر : ديوان ، رقم ٤٩ ، ٢/ ٦١ ، روي (دي) ، طويل ، ٢٧ بيتا .
(٣١) انظر : ديوان ، رقم ٤٥ ، ٢/ ١٨ ، روي (دو) ، بسيط ، ٥٣ بيتا .
(٣٢) انظر : ديوان ، رقم ٣١ ، ١/ ٣٣٧ ، روي (ج ا) ، بسيط ، ٣٨ بيتا .
(٣٣) انظر : ديوان ، رقم ٥١ ، ٢/ ٩٣ ، روي (دو) ، طويل ، ٥٠ بيتا .

ويخيل إلينا أيضا أن اللون الأزرق (الزرقة) يشع ، تحت ريشة أبي تمام ، وكأنه رمز للطبيعة الفطرية التي يفقدها المحاربون البيزنطيون تحت طعنات الرماح(٣٤) :

٣٧ ـ مثقفات سلبن الروم زرقتها والعُرْبُ سُمْرتها والعاشق القضفا

والأخضر ، كما هو حاله في المأثور اللغوي ، يدل على معنى حافي هو بلوغ سن الشباب في التعبير (اخضر شاربه) الذي نقع عليه في(٣٥) :

٢ ـ لما استقل بأرداف تجاذبه واخضر فوق جمان الدر شاربه

٦ ـ أحلى وأحسن ما كانت شمائله إذ لاح عارضه واخضر شاربه

وفي المقولة (أخلاقك الخضر الربا) ، تأخذ الأخلاق اللون الأخضر الذي يميز المراعي والأراضي المغطاة بالأشجار صفة لها(٣٦) :

٥ ـ لا تبعدن أبدا ولا تبعد فما أخلاقك الخضر الربا بأباعد

والأخضر يرمز ، والحالة هذه ، إلى الرجاء والجمال والخصوبة في مستوى الاحسان .

والشاعر ينحو نحو المماثلة حين يجعل المنى أشجارا خضراء تظله غصونها(٣٧) :

٦ ـ رجعت المنى خضرا تثنى غصونها علينا وأطلقت الرجاء المكبلا

فيرمز اللون الأخضر على هذا النحو إلى الأمل والبهجة وراحة النفس .

واذا كانت نعمى المدوح تكتسي اللون الأخضر الذي يرمز الى الكثرة والخصوبة والحافز إلى فعل الخير(٣٨) :

٥٩ ـ وإذ أنا ممنون علي وممنعم فأصبحت من خضراء نعماك منعما

فإن قصيدة الشاعر إن هي إلا (نعمة خضراء) يرمز لونها للجمال المستديم الأخاذ الذي يقيم في ديار الممدوح(٣٩) :

٣٣ ـ اسمع أقامت في ديارك نعمة خضراء ناضرة ترف رفيفا

والتركيب (خضرة ذاك الزمان) يقدم الينا مزاوجة غريبة تحول الزمن الى مادة ، وذلك بمنحه لونا(٤٠) :

٣٩ ـ تذكرت خضرة ذاك الزمان لديه وعمران ذاك الفناء

والأخضر هنا يتضمن كثيرا من الوحدات المعنوية : المسرة ، الغنى ، الجمال ، المتعة ، الرجاء في هذا العالم ويدل بالتالي على ذوق لغوي يميل إلى تعدد المعاني . ومن الطبيعي أن استخدام الاسم خضرة عوضا عن النعت أخضر يمنح التعبير طبيعة المطلق .

---

(٣٤) انظر : ديوان ، رقم ٩٦ ، ٢/ ٣٧١ ، روي (فا) ، بسيط ، ٥٧ بيتا .

(٣٥) انظر : ديوان ، رقم ٢١٨ ، ٤/ ١٥٩ ، روي (هو) ، بسيط ، ٧ أبيات .

(٣٦) انظر : ديوان ، رقم ٣٩ ، ١/ ٤٠٧ ، روي (دي) ، كامل ، ١٦ بيتا .

(٣٧) انظر : ديوان ، رقم ١٢٨ ، ٣/ ٩٩ ، روي (لا) ، طويل ، ٥٢ بيتا .

(٣٨) انظر : ديوان ، رقم ١٤٥ ، ٣/ ٢٤٤ ، روي (ما) ، طويل ، ٦٠ بيتا .

(٣٩) انظر . ديوان ، رقم ٩٧ (١٠١ خطأ) ، ٣/ ٣٨٤ ، روي (فا) ، ٥٢ بيتا .

(٤٠) انظر : ديوان ، رقم ١٨٠ ، ٤/ ٢٦ ، روي (إي) ، متقارب ، ٦٤ بيتا .

والمظهر الديني للون الأخضر يميز صورة الشهيد الذي تتحول ثيابه الحمراء إلى خضراء في العالم الآخر : (من سندس خضر)[٤١] . ففي هذا التعبير المزدوج Syntagme ، إن اللون الأخضر - كما هو حاله في اللغة المقدسة - يرمز إلى القداسة ، والولادة الجديدة ، والرجاء في نيل الخلود .

واللون الأسود يحافظ ، تحت ريشة أبي تمام ، على مدلوله المشؤوم ، ويبدو في أغلب الأحوال مع ضده الأبيض . فحين يصف اللون الأسود المحيا ، يرمز الى العناء والغصة اللذين يكابدهما المرتحل في الصحراء ونقيضه الأبيض في السعي وراء المعالي يرمز الى الحرية والسعادة والكرامة[٤٢] .

١ - مـا ابيض وجـه المـرء في طلب العلى   حـتى يـسـود وجـهـه في الـبـيـد

وحين يصف تجاعيد المحارب في ساح الوغى يرمز أيضا الى العناء والغصة ، في حين أن وصف الأخلاق بأنها بيض في الحرب يرمز إلى الشجاعة والتضحية والحرية المطلقة ، وأما وصفها بالسواد فيجسد الفزع والجبن والفرار . .[٤٣] :

٧ - تـرى قـسمـاتـنـا تـسودُ فـيـهـا   ومـا أخـلاقُـنـا فـيـهـا بـسُـود

والأسود أيضا رمز الخجل والألم اللذين يشعر بهما الآثم[٤٤] :

١١ - وكـذاكَ من قصَد اللئام بعـاجـل   في المـدح سُـوِّد وجـهـه في الآجـل !

والتسويد حين يتخذ قصيدة أبي تمام شيئا يبدو رمزا للزيف والخطأ ، وما ليس بموجود[٤٥] :

٤ - ليُسـوِّدنَّ يفـاع وجهـكَ منـطقي   أضعـاف مـا سوَّدتَ وجه قصيـدي !

والأسود في التعبير (منا يا سود) الذي يدهشنا في قوله[٤٦] :

٣٣ - ما إن ترى الأحساب بيضاء وضَّحا   إلا بـحـيـث تـرى المـنـايـا سـودا

يرمز إلى الموت دون شرف في معركة حامية الوطيس ، وتعبير المنايا السود هذا يتضاد مع التعبير المزدوج : (أحساب بيض) فيولد ألق هذه الفعال المغرقة في النقاوة ، الجديرة بالتعظيم التي استخدم الأبيض رمزا لوصفها .

وفي التعبير (الكربة السوداء) الذي يتسم بالاغراب في قوله[٤٧] :

٢٠ - أتتهمُ الكُـربـة الـسـوداءُ سـادرةً   منهـا وكـان اسمهـا فرّاجـةَ الكُـرَبِ

لا يمكن أن يكون النعت سوى رمز لحدث مشؤوم نحس ، سوى رمز للغصة والعدم . .

ووصف الكرم (العُرف) بـالسواد ليس سـوى منحه سـوادا معنويـا سواد نكران الجميل وكـل مـا هـو شر وباطل[٤٨] :

٣١ - لقـد جـازيت بـالاحسـان سـوءا   إذا وصـبـغـتُ عُـرفـك بـالـسـوادِ

---

(٤١) انظر الحاشية ٢٨ .

(٤٢) انظر : ديوان ، رقم ٤٦٠ ، ٤/٥٠٨ ، روي (دي) ، كامل ، بيتان .

(٤٣) انظر : ديوان ، رقم ٤٧ ، ٢/ ٣٤ ، روي (دي) ، وافر ، ٤٦ بيتا .

(٤٤) انظر : ديوان ، رقم ٤٠٧ ، ٤٠/ ٤١٤ ، روي (لي) ، كامل ، ١١ بيتا .

(٤٥) انظر : ديوان ، رقم ٣٦٦ ، ٤/ ٣٤٥ ، روي (دي) ، كامل ، ٩ أبيات .

(٤٦) انظر : ديوان ، رقم ٤٠ ، ١/ ٤٢٢ ، روي (دا) ، كامل ، ٥١ بيتا .

(٤٧) انظر : ديوان ، رقم ٣ ، ١/ ٥٥ ، روي (بي) ، بسيط ، ٧١ بيتا .

(٤٨) انظر : ديوان ، رقم ٣٥ ، ١/ ٣٧٧ ، روي (دي) ، وافر ، ٥١ بيتا .

وماذا يمكن أن نقول عن (سواد الحاسد) ؟ أليس ههنا إشارة إلى الاستمرار على الحزن والعداوة ؟(٤٩) :

١٣ ـ ألبستَ فوق بياض مجدك نعمةً بيضاء حلّت في سواد الحاسدِ

إنا لندرك هنا الصراع بين الخير والشر ممثلا ، كما هو الحال في بلاد فارس القديمة ، بالبياض والسواد .

والليالي سوداء وبيضاء تثير تفكير الكائن الانساني المنقطع إلى خلوته ، فهو يتمثلها بسرعة فيغدو الفضاء الذي تشغله(٥٠) :

٣١ ـ وإن عثرت سودُ الليالي وبيضُها بوحدته ألفيتها وهي مجمعُ

أي سر هذا الانسان الذي يجسد في ذاته اللونين المتضادين : الأبيض والأسود ! وإذ رئي على هذا النحو ، أليس هو نور ونفي للنور ، حق مطلق وصانع للشر والخطأ ، حقيقة واقعية طبيعية وأعجوبة غريبة ؟

لا حدود لقدرة الكائن الانساني ! فإذا ما كان سواد الزمن : (أسود الزمان) رمزا لحوادث مزعجة مشؤومة ، فإن الانسان بفعله ، قادر على التخفيف من وحشيته فيغدو اسوداده على هذا النحو موشى بالبياض : (وهو أبلق) . وفي هاتين المزاوجتين الغريبتين عنصران أساسيان : أسود ، أبلق مقتبسان من ميدان اللغة المألوفة . وكل منهما أكانت فعلية أم اسمية توطد علاقة جديدة وتنتج ، والحالة هذه ، تأثيرا يصدم القارىء . وإذ تستدعيان ، بعلاقاتهما إحداهما بالأخرى ، رؤية كونية ، فإنهما تقويان هذا التأثير وتسموان باللهجة سموا محسوسا إلى تمجيد الانسان(٥١) :

٢٠ ـ قومٌ إذا اسودَّ الزمانُ توضّحوا فيه فغودر وهو منهم أبلقُ

وإذ تقام علاقة تضاد بين (اليوم الأبيض) الذي يرمز لونه إلى حدث سعيد يبعث الفرح هو النصر و (اليوم الأسود) الذي تنجبه الحرب ويرمز إلى حدث مشؤوم يبعث الغصة والعناء والموت في قول الشاعر(٥٢) :

٢٢ ـ كم جئت في الهيجا بيوم أبيضٍ والحربُ قد جاءتْ بيوم أسودا .

فإن هذه العلاقة توحي بالمعركة بين النور والظلمات بين الخير والشر ، بين الحق والباطل ، والحياة في صراعها مع الموت . وبما أن الانسان في هذا البيت هو مبدع هذا البياض الظافر ، فإن الشاعر يؤكد على هذا النحو قدرة هذا الانسان .

وفي نشوة أمام هذه الصفة ، يتحقق تحول عجيب لم يكن موجودا : فالشاعر يتخيل أن هذه القدرة هي من القوة بحيث تولّد النور في قلب الظلام . فإذا لم يشرق الصباح ، قبل حركة الممدوح متشعشعاً بالبياض على مدينة أذربيجان ، فالليل ، بعد الانتصار لم يبق فيها أسود اللون(٥٣) :

٤٢ ـ جلوت الدجى عن أذْربيجان بعدما تردَّتْ بلون كالغمامة أربدِ

٤٣ ـ وكانت وليس الصبحُ فيها بأبيض فأمستْ وليس الليلُ فيها بأسودِ

---

(٤٩) انظر : ديوان ، رقم ٣٩ ، ١/ ٤٠٨ ، روي (دي) ، كامل ، ١٦ بيتا .

(٥٠) انظر : ديوان ، رقم ٩١ ، ٢/ ٤٢٩ ، روي (عو) ، طويل ، ٥١ بيتا .

(٥١) انظر : ديوان ، رقم ٣٩٧ ، ٤/ ٣٩٦ ، روي (قو) ، كامل ، ٣٦ بيتا .

(٥٢) انظر : ديوان ، رقم ٥٤ ، ٢/ ١٠٥ ، روي (دا) ، كامل ، ٣٠ بيتا .

(٥٣) انظر : ديوان ، رقم ٤٦ ، ٢/ ٢٩ ، روي (دي) ، كامل ، ٥٥ بيتا

والواقع أن الممدوح الظافر الذي وهب هذه القوة التحويلية الغريبة ليس سوى الشمس التي تنبعث فتنشر النورانية والمسرة ، وتبدد الظلمات رمز التعاسة المشؤومة والمصائب الكبيرة .

وقيمة الأبيض البهيجة ، الأبيض الذي يصون في ذاته مبدأ الألوان كلها ، لا تند عن أبي تمام . فالأبيض في عينيه سحر خادع(٥٤) :

٢٩ ـ ساحرٍ نظمٍ سحر البياض من الـ ألـوان سـائـبـه خـبـُّه خـدعـهْ

وحين يكون هذا اللون نعتاً يصف الكتاب ، فإنه يرمز إلى الحكمة ، والمعرفة ، والصداقة النقية(٥٥) :

٢ ـ لـه لُمَّـة مـن الكـتـاب بـيض قـضـوا حـقَّ الـزيـارة والـوداد

وإذا ما وصف اللون الأبيض نبعا حار الماء (الحَمَّة) ، فإنه يجسد السعادة والراحة والتطهير(٥٦) :

٢١ ـ فـالحَمَّـةُ البيضـاء مـيعـاد لهـم والـقُـفـل حـتـم والخـليـج شـعـار

وإذا كان الاستعمال التقليدي يريد لهذا اللون أن يكون رمزا لنور ساطع وذلك حين يصف السيف ، ورمزا للحرية والنبل والحكمة التي تتجسد في الفعل ، وذلك حين يصف الانسان ، فقد نحا أبو تمام هذا النحو فقال(٥٧) :

٢١ ـ بيض وسمـر إذا ما غمـرة زخـرت للمـوت خضت بهـا الأرواح والُمهجـا

وقال(٥٨) :

١٣ ـ تـفـرَّج عنهـم الغـمـرات بـيض جـلاد تحـت قـسـطلة الجـلاد

ومع ذلك ان الشاعر لايتكل على العبارة الجامدة Cliche ، في كثير من الأحيان ، إلا ليوفر لها طابعا ديناميا جديدا . فعلى هذا النحو إن التعبير المزدوج الجامد : (بيض الأيادي) الذي يعبر عن مدلول حافي هو الكرم يتحول إلى : (تشحُب عنده بيض الأيادي) ليدل بتغير اللون (تشحب) على نكران الجميل وذمه(٥٩) :

٣٧ ـ وغيري يـأكـل المعروف سُحتـا وتـشـحُـب عـنـده بـيضُ الأيـادي

خطوة في التجريد ونشهد ولادة التركيب المزدوج : (أبيض الندى) حيث الأبيض السابق للاسم يبدو متألقا وكأنه رمز لنقاوة الحدث(٦٠) :

١٦ ـ من القوم جَدٌّ أبيض الوجه والندى وليس بنـانٌ يجـتـدى منـه بـالجـهـد

كما نشهد ولادة التركيب المزدوج : (نعمة بيضاء) حيث النعت اللاحق بالاسم يرمز إلى النقاوة والتواضع والخير الطاهر(٦١) :

١٣ ـ ألبست فـوق بيـاض مجـدك نعمـةً بـيـضـاء حـلَّت في سـواد الحـاسـد

(٥٤) انظر : ديوان ، رقم ٩٤ ، ٢/ ٣٤٩ ، روي (عه) ، مسرح ، ٣٢ بيتا

(٥٥) انظر · ديوان ، رقم ٥٢ ، ٢/ ٩٦ ، روي (دي) ، وافر ، ٧ أبيات .

(٥٦) انظر : ديوان ، رقم ٦٨ ، ٢/ ١٧١ ، روي (رو) ، كامل ، ٦٤ بيتا .

(٥٧) انظر : ديوان ، رقم ٣١ ، ١/ ٣٣٧ ، روي (جا) ، بسيط ، ٣٨ بيتا .

(٥٨) انظر : ديوان ، رقم ٣٥ ، ١/ ٣٧٧ ، روي (دي) ، وافر ، ٥١ بيتا .

(٥٩) انظر : ديوان ، رقم ٣٥ ، ١/ ٣٨١ ، روي (دي) ، وافر ، ٥١ بيتا .

(٦٠) انظر : ديوان ، رقم ٥٧ ، ٢/ ١٢١ ، روي (دي) ، طويل ، ٤١ بيتا .

(٦١) انظر : الحاشية ٤٩

وسمة المطلق تميز في هذا البيت التركيب المزدوج : (بياض مجدك) حيث النعت المحول إلى اسم ورد قبل الاسم يظل رمزا للنوارنية وإشارة للعفة والتقديس المدهش .

باختصار ، إن رمزية الألوان تحافظ ، تحت ريشة أبي تمام ، على قاعدة المتضادات وتفيد منها وسيلة بين وسائل أخرى لمنح الحياة لتعابير جامدة ، ولاختراع جمال جديد .

وبطبيعة الحال ، إن هذه القاعدة ، إذ تنأى عن جلب التعمية hermetisme والتعسف الى مدلول الرموز ، تمنحها طاقة تجهلها اللغات العامية المتداولة .

وقائمة الألوان ، عند أبي تمام ، جد محدودة ، ومع ذلك يمكنها أن توحي بأفكار عديدة ، وذلك بتلقيها مدلولات مختلفة ، حسب الشيء الذي تتطابق معه . وعليه ، فإننا نرى أن من المستحيل فهم بعض الأبيات قبل معرفة رمزية الألوان التي تتصل بها .

التقريب بين الصفة والاسم Rapprachement entre adjectif et Substanif

التعادل بين الزمرتين النعت والاسم لم يند عن أبي تمام . فهو مطبوع ، في انشائيته Sa poetique ، باستخدام النعوت المحولة إلى أسماء وباستخدام الأسماء المستخدمة ، خلافا لذلك ، على أنها نعوت .

واستخدام الاسم صفة ينجم عن حاجة للتوحد . فالنعت يدل على صيغة متممة ، واستخدام الاسم استخدام النعت يحول هذه الصيغة الى كون مطلق ، إلى تأويل للواقع وتصعيد له . فلم يبق المقصود مع مثل هذا الاستخدام وصفية جزئية ، بل المقصود توحد كامل بين المنعوت والناعت .

وشعر أبي تمام يمدنا عن ذلك بأمثلة كثيرة يتكرر بعض منها بمدلولات منوعة حسب العنصر الذي تتطابق معه الصفة . ومن تلك الأمثلة :

(الأرض الفضاء) في قوله(٦٢) :

١٦ ـ أصبحت تدلف بالأرض الفضاء له   نصبـا وأصبـح في شعبيه قـد لحِجـا

(البلد الفضاء) في قوله (٦٣) :

٦ ـ وقـلْ لـلمـرءِ عـثـمـانٍ مـقـالا   يـضـيـق بـلـفـظه الـبـلد الـفـضـاء

وإذا كان العنصر المحدَّد (الفضاء) في هذين التعبيرين المزدوجين يدل على معنى حافي هو « الواسعة الممتدة » فإنه في تعبير آخر (نفس فضاء) يدهشنا في قوله(٦٤) :

١٨ ـ فمـدَّ عـلى الثغـر إعصارُهـا   بـرأي حـسـام ونـفـس فـضـاء

يجسد المجرد في شكل استعارة تقوم على التوحد تبدو النفس معها « جليلة » . والعملية في الحقيقة بسيطة ، فالشاعر لم يفعل سوى إزلاق لفظ مجرد في محل لفظ محسوس .

---

(٦٢) انظر : ديوان ، رقم ٣١ ، ٢/٣٣٦ ، روي (جا) ، بسيط ، ٣٨ بيتا .

(٦٣) انظر : ديوان ، رقم ٤٢٦ ، ٤/ ٤٤١ ، روي (أو) ، وافر ، ١١ بيتا .

(٦٤) انظر : ديوان ، رقم ١٨٠ ، ٤/١٧ ، روي (إي) متقارب ، ٦٤ بيتا .

والعملية نفسها تتحقق في التعبيرين المزدوجين :

(بُنانةُ أسروع) حيث اللفظ المحدد (أسروع) ليس سوى دودة طويلة بيضاء الجسم حمراء الرأس وحُد الشاعر بينها وبين الأصبع النحيلة المصبوغة الأظافر بالحناء ، إصبع امرأة جميلة .

(مقلة ينبوع) حيث العين المغرورقة بالدموع تتوحد مع ينبوع يرمز ماؤه الثر إلى عذوبة مرة(٦٥) :

١ - بسطتْ إليَّ بنانـةً أُسروعـا   تصف الفـراق ومُقلةً يُنبـوعـا

والاسم - الصفة في هذين المثالين يعبر عن معنى غني كل الغنى يجعل منه معادل لجملة كاملة . وفي التعبير المزدوج : (ريقة طل) حيث استخدم العنصر الأول (ريقة) « ريق » مستعارا لحبر ريشة يغتني كل الغنى بالايحاءات التي تبعثها في الذهن صورة القطر المنهمر(٦٦) :

٣٣ - لـه ريقـة طـل ولكنَّ وقعهـا   بـآثـاره في الشـرق والغـرب وابـلُ

وفي المزاوجة (ظن رُفات) حيث يرتبط المحسوس بالمجرد ويحدُّده فيجسد ماديا حالة تفتت الظن وتبديده(٦٧) :

٧ - وكـم أحييـت مـن ظـن رفـات   بهـا وغـمـرت مـن أمـل خـراب

وفي المزاوجة (ضربة أخدود) التي أريد بعنصرها المستعار (أخدود) أن الضربة قاطعة تشق جسم العدو شقا عميقا كالأخدود وهو الشق في الأرض(٦٨) :

٥١ - كـالـطعنـة النجـلاء من يـد ثـائـر   بـأخيـه أو كـالـضـربـة الأُخـدود

وإذا كانت الصورة الأولى (كالطعنة النجلاء) جيء بها لتصوير القصيدة الحافلة بالهجاء يجتهد قائلها في تجويدها ، فالصورة الأخيرة (كالضربة الأخدود) انما تعبر عن إفحام هذه القصيدة لخصوم الشاعر إلى الأبد .

وفي التعبير (فرج حمى) حيث يقدم الشاعر إلينا مزاوجة استعارية غريبة ، يتشابك عنصراها المتباعدان كل التباعد أحدهما عن الآخر ، في تركيب غير مألوف ويقويان فيه النغم الساحر ، فيتجرد على هذا النحو من الصفة الشعرية(٦٩) :

١٣ - من كـل فـرجٍ للعـدو كـأنـه   فـرجٌ حمـىً إلا مـن الأكـفـاءِ

والغموض الذي يسم هذه الأمثلة بميسمه ، هو أكثر كثافة حيث يقتبس العنصران اللذان يؤلفان المزاوجة من ميدان المجرد . وتلك هي الحال في الرابطتين المثيرتين : (نوى خطأ) ، (لوعة عمد) . والأولى تفرغ العنصر المحدَّد من معناه المعروف لتمنحه معنى « اللامتوقع » أو « الحادث في غير محله »(٧٠) :

١٣ - محمَّـدُ يـا ابن الهيثم انقلبتْ بنـا   نـوى خـطأً في عقبهـا لـوعـةُ عمـد

والثانية تكابد أيضا العملية نفسها ، فليس المقصود بها الحديث عن لوعة متعمدة ، بل عن حدث جاء في غير محله يتضمنه الاسم (عمد) الذي يقوم بدور النعت .

(٦٥) انظر : ديوان ، رقم ٣٩٥ ، ٤/ ٣٩٠ ، روي (عا) ، كامل ، ٨ أبيات .

(٦٦) انظر : ديوان ، رقم ١٢٩ ، ٣/١٢٣ ، روي (لو) ، طويل ، ٦٠ بيتا

(٦٧) انظر : ديوان ، رقم ٢٢ ، ١/ ٢٨٨ ، روي (بي) ، وافر ، ٣٥ بيتا .

(٦٨) انظر : ديوان ، رقم ٣٧ ، ١/ ٤٠٩ ، روي (دي) ، كامل ، ٥٦ بيتا .

(٦٩) انظر : ديوان ، رقم ١ ، ١/١٧ ، روي (إي) ، كامل ، ٣٠ بيتا .

(٧٠) انظر : ديوان ، رقم ٥١ ، ٢/ ٨٤ ، روي (دو) ، طويل ، ٥٠ بيتا .

وقد يكون من الاطالة بمكان متابعة هذا التحري ، فيكفينا إذا أن نلاحظ أن هذا النوع من المزاوجة يمكن أن يعرض في شكل مقولة اسمية صغرى . وتلك هي الحال في الرابطتين الغنيتين بالايحاءات (**أخلاقه زهر**) ، (**روحه قدس**) .

فإذا ما كانت الأزهار في المزاوجة الأولى تمنح الأخلاق صفة العذوبة والجمال ، فإن القداسة تمنح الروح نقاوة مطلقة ، لا يدل عليها النعت (**مقدس**) إلا جزئيا(٧١) :

٢٢ ـ أبـو عـلي أخـلاقـه زهـر غِـبُّ سـماءٍ وروحـه قُـدُسُ

وتحويل النعت الى اسم طريقة يستخدمها أبو تمام لابراز الاسم . فقد أدرك إدراكا جيدا أن الانتباه يجذب حينما يرفع تحديد نعتي بسيط الى مقام الاسم . وعلى هذا النحو إنما يكفي أن يقال : (**من كل أزرق**) (٧٢) عوضا عن « من كل رمح أزرق » ، (**من البيض**) عوضا عن «ضمن النفر البيض »(٧٣) :

١٢ـ من البيض محجوب عن السوء والخنا ولا تحجب الأنـواء مـن كفـه الحـجب

(**موضحات**) عوضا عن « **ضربات موضحات** » أي تعري العظم(٧٤) :

٤٦ ـ جلامد تخطوها الليـالي وان بدت لهـا مـوضحـات في رؤوس الجـلامـد

زد على ذلك أنه ، في تراكيب مؤلفة من لفظين ، يمكن الحصول على اسمين ، عوضا عن مجموعة مؤلفة من اسم وصفة ، فأبو تمام ، كما رأينا ، (٧٥) لا يقول : « **ذاك الزمان الأخضر** » ، بل (**خضرة ذاك الزمان**) ، ولا يقول « **مجدك الأبيض** » ، بل (**بياض مجدك**) .

وفي حالات نادرة ، تستخدم الطريقة نفسها عوضا عن اسم وصفِ بنعتين ، أحدهما يتحول الى اسم ويحدد بالآخر . فعلى هذا النحو إن التراكيب · نهار إضحيان طلق » أي « **نهار واضح معتدل** » يغدو تحت ريشة أبي تمام : (**هو الاضحيان الطلق**) الذي يصف ممدوحا في هذا البيت الرائع(٧٦) :

١٩ ـ هو الاضحيان الطلْق رفَّت فروعـه وطـاب الثرى من تحتـه وزكـا التُّـربُ

وإلى هذا المجموع من النعوت المحولة إلى أسماء ، لا بد لنا من أن نضيف عددا من الرابطات الغريبة يتشابك فيها المحسوس والمجرد أحدهما مع الآخر في شكل إضافي . وهذه البنية ، إذ هي مؤلفة من نعت مجرد واسم محسوس ، تقصد الى تجريد المحسوس من ماديته عن طريق استعارة جريئة . وعلى سبيل المثال ، نستشهد بالتعابير :

(**طموح الموج**) ، (**مجنون العباب**) اللذين يدهشاننا في قول أبي تمام :(٧٧) :

٨ ـ يمـينُ محـمـدٍ بـحـر خِـضَـمٌ طـمـوح المـوج مجنـون الـعبـاب

---

(٧١)انظر : ديوان ، رقم ٧٩ ، ٢ / ٢٣٠ ، روي(سو) ، منسرح ، ٣٤ بيتا .

(٧٢)انظر ماقبل : رمزية الألوان ، الحاشية .

(٧٣) انظر ديوان ، رقم ١٤ ، ١/ ١٩٠ ، روي (بو) ، ط ، ٥٦ بيتا .

(٧٤)انظر : ديوان ، رقم ٥٠ ، ٢/ ٧٧ ، روي (دي) ، طويل ، ٥٠ بيتا .

(٧٥) انظر ماقبل : رمزية الألوان .

(٧٦) انظر : ديوان ، رقم ١٤ ، ١/ ١٩٢ ، روي (بو) ، طويل ، ٥٦ بيتا .

(٧٧)انظر : ديوان ، رقم ٢٢ ، ١/ ٨٨ ، روي (بي) ، وافر ، ٣٥ بيتا .

والمزاوجتان تضفيان تلوينا جديدا على صورة تقليدية قديمة يماثل فيها الممدوح البحر وتوحيان بالبطش والرهبة (سحائب شم الغوارب) « سحائب أنوفة الأعالي » الذي يمثل صورة جديدة لم يسبق إليها إذ لم يعرف قبله ـ كما يقول أبو العلاء المعري ـ استعارة (الشم) وصفا للسحاب(٧٨) :

٢ ـ منع الزيارة والوصال سحائب   شمُّ الغوارب جأبةُ الأكتاف

(سقيم الجفون) ،(مريب الألحاظ)اللذين يجمعان بين القدم والجدة ، فإذا كان التعبير الأول يستعير « السقم » للتعبير عن الفتور والذبول على طريقة القدماء ، فالثاني جديد يوحي عنصره الأول بعدم استقرار النظرات وبفتنتها للايقاع بالآخرين وتضليلهم(٧٩) :

٨ ـ بسقيم الجفون غير سقيم   ومريب الألحاظ غير مريب

والبناء الاضافي ، إذ هو مؤلف من نعت محسوس واسم مجرد ، يقصد الى تحويل المجرد إلى مادة ، وذلك بتقييده بتأثير نفسي أو ذوقي . . ومن ذلك المزاوجات :

(عذب الروح) التي تحول الروح إلى ماء سائغ شرابه(٨٠) :

١٧ ـ فتى كان عذب الروح لا من غضاضة   ولكن كبرا أن يقال به كبر

(ناضرة الصبا) التي تحول الصبا الى زهرة ذات جمال رائع(٨١) :

٦ ـ وناضرة الصبا حين اسبكرت   طلاع المرط في الدرع اليدي

(مروق الأخلاق) التي تحول الأخلاق الى شراب يصفى(٨٢) :

٢ ـ بمروّقِ الأخلاقِ لو عاشرته   لرأيتَ نُجْحَك من جميع خصاله

(مشرق الأخلاق) التي تحول الأخلاق الى شمس مضيئة(٨٣):

١٦ ـ الى مشرق الأخلاق للجود ماحوى   ويحوي وما يخفى من الأمر أو يبدي

(يا أحول الأخلاق) التي تثير الضحك بتحويلها الأخلاق الى عينين أصابهما الحول(٨٤) :

٣ ـ قد تذكّرتُ منك بخلك عني   بكتابٍ يا أحول الأخلاقِ

وإذا ماكانت الرابطة الأخيرة تذيع روح الهزل ، فثمة مزاوجات أخرى تجسد قيما مخالفة . فمن الواضح كل الوضوح أن أبا تمام يتلاعب بالتصوير الحسي ، ولكن الكلمة الحسية تظل غنية بالتنوعات المجردة الممكنة . فعلى هذا النحو يلتمع قلق مريض مضن في التعبير المزدوج : (ضيق المذهب) الذي يقوم بدور كلمة القافية في قوله(٨٥):

١٠ ـ والحُرُّ يسلبه جميلَ عزائه   ضيقُ المحلِّ فكيف ضِيقُ المذهبِ ؟

---

(٧٨) انظر : ديوان ، رقم ٩٨ ، ٢/ ٣٧٩ ، روي (في) ، كامل ، ١٩ بيتا .

(٧٩) انظر : ديوان ، رقم ٨ ، ١/ ١٢٥ ، روي (بي) ، خفيف ، ٣٨ بيتا .

(٨٠) انظر · ديوان ، رقم ١٩٢ ، ٤/ ٨٢ ، روي (رو) ، طويل ، ٣٠ بيتا .

(٨١)انظر : ديوان ، رقم ١٧٥ ، ٣/ ٣٥٢ ، روي (بي) ، وافر ، ٤٧ بيتا .

(٨٢) انظر : ديوان ، رقم ١١٣ ، ٣/ ٣١ ، روي (هي) ، كامل ٦ أبيات .

(٨٣)انظر : ديوان ، رقم ٥٦ ، ٢/ ١١٣ ، روي (دي) ، طويل ، ٣٨ بيتا

(٨٤) انظر : ديوان ، رقم ٤٠٢ ، ٤/ ٤٠٨ ، روي (قي) ، خفيف ، ٥ أبيات .

(٨٥)انظر : ديوان ، رقم ١٩ ، ١/ ٢٦٧ ، روي (بي) ، كامل ، ١٤بيتا .

وإذا ماكان اللفظ (مذهب) يدل في الأصل على الطريق المجتازة ، ففي مستوى خلقي إنما يذكر ـ كما هو الحال في هذا البيت ـ بطريقة التصرف والاعتقاد . وإذا ما سلبت حرية الانسان في هذا المجال انتهى الى الذعر والسوداوية .

وفي أدق دقائق إنشائية أبي تمام ينبجس توليد هام . ونريد بذلك التعبير المزدوج : (مصاعفة الصبابة) الذي يصف قصيدة أبي تمام بمحبة مثملة أو مولدة للارتعاشات[٨٦] :

٢٠ ـ مُصاعَفةُ الصَّبابةِ مستبين   على صفحاتها أثرُ الفراقِ

فهذا التعبير مزاوجة اخترع أبو تمام عنصرها الأول ـ فيما يخيل إلينا ـ لهدف جمالي . وأساسه العنصر المعجمي (صعف) الذي يدل على معنيين : الأول وهو « الخمرة أو شراب أعد من العنب المهروس الممزوج بالعسل » ، يحول الحب الحنون (الصَّبابة) الى سائل مثمل يذهل المتلقي . والثاني ، وهو « الرعشة » إن لم يكن « الرجفة » يمنح هذا الحب الحنون تأثيرا فيزيولوجيا . وبكلمة أخرى ، إن هذه المزاوجة تجسد تجديدا توليديا يقصد الى التعبير عن المحبة بحيث تنتج في نفس التلقي أقصى حد من التأثير .

ولكي نختم بحثنا في استخدام النعت لابد لنا من التذكير بالملاحظات التالية :

مما يحدث أحيانا أن النعت يأخذ معنى غنيا للغاية ، يجعل منه المعادل لجملة كاملة . وتلك هي الحال في الرابطات : (سراب رقراق) « يبث ألقا متموجا » ، (شيمة شحاح) « سجية لا تبث شرارات » ، (لهيب رواء) « لهيب يطفىء الظمأ » .

وإذا ما كان الطابع الغريب يميز كل هذه المزاوجات المستشهد بها بحكم أنها تعزز نعوتا طبقت على أسماء لا تستدعيها ، فمن معناها العميق المتعدد المناحي والايحائي يستقي بيت من الأبيات جماله الغريب .. وعلى سبيل المثال ، نضيف ، إلى ما استشهدنا به من قبل ، البيت الذي ترد المزاوجة : (لهيب رواء) في قافيته فتعزز قدرة النعت على الجذب[٨٧] :

٨ ـ ولا تَرينَّ البكا سُبَّةً   والصق جوىً بلهيبٍ رَواء

وإذا ما كانت هذه الأمثلة الأخيرة توضح أن بعض النعوت يمكن أن تكون دعائم لحذف لفظي جريء ، فأمثلة أخرى ـ ولا سيما النعوت المحولة الى أسماء ـ تبعث في الذهن ، بوساطة الطريق الاستعارية القائمة على التوحد ، صورا بالمعنى الدقيق للكلمة ، غنية بالايحاءات .

وفضلا عن ذلك ، إن ميزة من ميزات إنشائية أبي تمام الممتعة تكديس بعض النعوت أحيانا دون ربطها بعضها ببعض . ومن تأثير هذا التكديس منح قيمة هامة لكل النعوت ، أكان المقصود بها وظيفة حقيقية أم وظيفة مجازية . وعلى هذا النحو سلسلة من ثلاثة أخبار تتسلسل للنيل من أحد الخصوم . فهو[٨٨] :

١ ـ متمخِّط في غَمرةٍ متهتِّك   ما إن يبالي أي وجه يسلكُ

(٨٦) انظر : ديوان ، رقم ١٠٤ ، ٢/٤٢٩ ، روي (قي) ، وافر ، ٢٠ بيتا .

(٨٧) انظر : ديوان ، رقم ١ ، ٤/١٢ ، روي (اي) ، متقارب ، ٦٤ بيتا .

(٨٨) انظر : ديوان ، رقم٤٠٤ ، ٤/٤١٠ ، روي (كو) ، كامل ، ٥ أبيات .

في هذا الاستعمال للترادف النعتي ، نميز ميلا إلى عرض متنام للفكرة . وهنا ، تجاور نعتين ، ثانيهما لفظ نادر ، يبرزهما إبرازا أكبر . وتلك هي حال النعت (مستوهل) الذي يعني « فزع » ويلي مباشرة النعت (خائف) للدلالة على رجل « مذعور » دلالة صارخة(٨٩) :

٢٠ ـ من مُنهضاتِكَ مُقعداتِك خائفاً　　　مستوهِلاً حتى كأنك تُطلقُ

وأوضح من ذلك أيضا الطابع المتنامي للعرض المعنوي في الشطر الأول من البيت(٩٠) :

٥ ـ وأغنَّ من دُعج الظِّباء مربَّبٍ　　　بُدِّلْنَ منه أغنَّ غيرَ مُربَّبِ

لأن توالي النعوت التي تصف كائنا مجهولا يقود الفكر شيئا فشيئا الى نوع من الدقة . فالوصف الأول الدال على جمال صوت (أغن) يبعث بغموضه في الذهن صورة الحبيبة وصورة الغزالة سواء بسواء ، والوصف الثاني ونريد به سواد الأعين (دعج) يكثف هذا الغموض بما أنه منسوب إلى غزلان (ظباء) ؛ أما الوصف الثالث ، الذي يتصل بحقل التربية (مربب) ، فإنه يبين أن الكائن الذي يتحدث عنه الشاعر ليس سوى الحبيبة ، وبطبيعة الحال إن فن المفاجأة إنما هو الذي يميز هنا الصياغة اللغوية .

هذه الوضعية المتميزة للنعوت المتجاورة في مطلع البيت ليست الوحيدة في تمييز إنشائية أبي تمام . فمن الممكن أن يظهر هذا التجاور في القافية ، مقويا على هذا النحو التأثير التعبيري للفكرة . وعلى سبيل المثال ، نشير الى الترادف المؤلف من نعتين : (سائل) و (محروم) اللذين يبرز انبجاسهما في آخر البيت تعاطف الشاعر مع الطبقات الاجتماعية المسحوقة(٩١) :

٥ ـ ومنازلٌ لم يبقَ فيها ساحةٌ　　　إلا وفيها سائلٌ محرومُ

ونعت ، استعمل بالمعنى الحقيقي ، يشع في القافية ، لا مصطنعا ، بل لمقتضى جمالي : فمن الممكن أن يقوى الاسم الذي يرتبط به منتجا انطباعا هزليا كما هو الحال مع المزاوجة : (الكلبة الصارف) « أي التي تشتهي الفحل » التي تنبجس في القافية مثيرة الضحك من أحد الخصوم(٩٢) :

٥ ـ مُسِختَ وكنتَ الطَّموحَ الجمو　　　حَ في خِلْقه الكلبة الصَّارف

أما التعبير المزدوج : (القضاء الغالب) فإنه يبدو في القافية في غمرة تأمل فلسفي يعكس بدقة موقف الشاعر من الجبرية . فأي كائن مزهو هذا القدر الذي يتصرف كما لو كان امرأة(٩٣) :

٤ ـ أمرايَ من خير وشر فاعلمي　　　طَوقان في عُنُق القضاء الغالبِ

(٨٩) انظر : ديوان ، رقم ٣٩٧ ، ٤/ ٤٠٠ ، روي (ذو) ، كامل ، ٣٦ بيتا .

(٩٠)انظر : ديوكن ، رقم ٥ ، ١/ ١٠٠ ، روي (بي) ، كامل ، ٤٥ بيتا .

(٩١)انظر : ديوان ، رقم ٤١٤ ، ٤/ ٤٢٥ ، روي (مو) ، كامل ، ١٢ بيتا .

(٩٢)انظر : ديوان ، رقم ٣٩٦ ، ٤/ ٣٩٢ ، روي (في) ، متقارب ، ٥ أبيات .

(٩٣) انظر : ديوان ، رقم ٣٥٣ ، ٤/ ٣١٧ ، روي (بي) ، كامل ، ١٣ بيتا .

ومن الممكن أيضا أن يشع هذا النغم الهزلي في القافية هناك حيث المزاوجة ـ من مثل (الرزق الهارب) ـ تبدو غريبة كل الغرابة . فهذا التعبير المزدوج ينبجس ليحملنا على الانفجار من الضحك ؛ فنتخيل مستمتعين هذا الرجل الذي يجري وراء اللاشيء ، ويحمل ثقيل فوق أكتافه(٩٤):

٣ ـ متجشِّما سبُل المطامحِ طالباً   منها وفيها شأو رِزْقٍ هاربِ

وعلى النقيض من ذلك ، إن تأملا في أمر الجشع واليأس ، في خطاب ذي نغم جدي ، يولّد ، في القافية رابطة رائعة ، غنية بالايحاءات ، والمراد بذلك المزاوجة : (اليأس المنيل)(٩٥):

١٥ ـ توهّم آجلِ الطَّمع المُغيث   تيقُّن عاجلِ اليأسِ المُنيلِ

باختصار ، إذا ما كانت النعوت تشغل أحيانا الأزمنة الضعيفة في الايقاعات rythmes فإننا نراها ، أغلب الأحيان ، في مواضع بارزة سواء أكانت مطلع البيت الشعري ، أم مطلع الشطر الثاني منه ، أم القافية .

وبطبيعة الحال ، إن وضع النعت في مكان هام ليس سوى طريقة أخرى لمنحه ثقلا وقيمة . وفي الحقيقة ، لهذه الطريقة في الغالب تأثير يتمثل في إضاءة النعت بنور جديد ، وفي مفاجأتنا بالموضع غير المتوقع الذي تمنحه اياه . والمفاجأة أشد أيضا عندما يفصل النعت عن الاسم بعناصر أخرى من عناصر الجملة أو عندما تتلاعب به طريقة القلب . وطريقة كهذه في التعبير تجبر القارىء على مصارعة ميله الطبيعي للتعلم دون جهد ، وتجبره أيضا على التفكير ، وعلى التنبه تنبها أكبر للنعت .

يبقى علينا أن نشير إلى قيمة النعت في مستوى الأثر أكان قصيدة أم ديوانا . فالمزاوجة ، في هذا الشأن ، تظهر أحيانا صورة جد قادرة حتى إنها لتولد أخرى : فالتعبير المزدوج : (مظلم الأحشاء) ليس ، في سياقه ، سوى صورة رمزية ملونة بطابع فيزيولوجي ، ولكنها تصور فكرة مجردة وخلقية ، ونريد بها « اللا انتباه الرديء » . وجاذبية ذوق المطابقة ، الذي يتملك الشاعر ، تحضه على إبداع استعارة أخرى (كوكبا يقد) تتناغم مع الأولى ؛ والسنان ، حسب هذه المزاوجة الجديدة ، السنان الذي يخرق صدر العدو ، يأخذ هيئة كوكب(٩٦):

٣٧ ـ لما غدا مُظلِمَ الأحشاء من أشرٍ   أسكنت جانحتَيه كوكباً يقدُ

وفي مستوى اللون العام للنص ، لابد لنا من الاشارة إلى أن النعوت ، لا من حيث هي منفصلة بعضها عن بعض ، بل من حيث ترافقها ، تبرز حماسة الشاعر أو غصته ؛ وتذكر ، حسب الحالة ، بروعة الأشياء أو عدميتها .

فسلسلة من النعوت مثل : رَواء ، خُشَّع ، فضاء ، طويل ، زلال ، لدْن ، جليل ، ناضر ، حُسام ، شديد ، حميد ، مطلِق ، جميل تتسلسل متوزعة في قصيدة لتوفر للأشياء طوابع مستحبة euphorique تعزز الحسرة التي يشعر بها الشاعر أمام تواري المتوفي الذي كان يريد أن يخصه بأماديحه(٩٧) .

---

(٩٤) انظر المصدر نفسه .

(٩٥) انظر : ديوان ، رقم ٤٠٨ ، ٤/٤١٦ ، روي (لي) ، وافر ، ٣٠ بيتا .

(٩٦) انظر : ديوان ، رقم ٤٥ ، ٢/١٩ ، روي (دو) ، بسيط ، ٥٣ بيتا .

(٩٧) انظر : ديوان ، رقم ١٨٠ ، ٤/٥-١٦ ، روي (اي) ، طويل ، ٦٤ بيتا .

وإذا ما كان لهذه النعوت في النص وظيفة تعزيز الفضائل التي تحددها طبيعة هذه النعوت فإن مجموع المزاوجات الغريبة التي حللناها يحظى بقيمة تبجيلية خصصت لمنح الأشياء فضائل جديدة أكثر مما خصصت لتعزيز الفضيلة التي حددتها من قبل طبيعتها .

وبعض النعوت يرد باستمرار ، في نص ما حتى ليخيل إلينا أنها اصطفيت لعدم دقتها ولقدرتها الايحائية . وتلك هي حال النعت . (غض) « نضر ، طري ، جديد ، فتي » الذي يتكرر خمس مرات في نص من النصوص(٩٨) آخذا على هذا النحو قيمة إلحاحية . فلم يكف الشاعر أنه وحد بين المتوفي و (زهرة غضة) :

١٥ ـ زهـرةٌغـضّـةٌ تـفتّـق عـنهـا الـ مجـدُ في مـنـبتٍ أنـيـقِ الجَـنـابِ

بل ينسب اليه أيضا ، وفي بيت واحد ، صفات عدة : فآراؤه ، ونواله ، وشبابه ، تغتني كلها من تحديد النعت المذكور سابقا لها :

٢١ ـ وهـو غضُّ الآراء والحزم خِـرقٌ ثـم غضُّ النّـوال غضُّ الـشـبـابِ

وفي مستوى الأثر كله ، تقوم بعض النعوت من مثل : غريب ، شارد ، حر ، دنف . . . بـدور الكلمات المفاتيح أي الجوهرية التي ذكرنا بأهميتها . وإذا ما كانت هذه النعوت تدل على معنى حافي هو اللا مؤكد والهش في الانسان والعالم ، فإن انبجاسها في رابطات اتفاقية كثيرة يوفر لها مدلولات جديدة خفية أو موضحة .

وقد يكابد نعت مستقي من اللغة الدارجة المصير نفسه . فلننظر الى المزاوجة : (الراحة الكبرى) في قول أبي تمام(٩٩) :

٦٨ ـ بصُرتَ بالراحة الكبرى فلم ترَهـا تُـنـال إلا عـلى جسـر مـن الـتـعـبِ

ففيها المجرد والمشخص يترابطان ترابطا جد مدهش وجد غامض . إنها تعبير غني بالايحاءات ؛ فنحن لا نعلم إن كانت تقصد إلى التذكير براحة الجسد أو براحة النفس . والتعبير المزدوج ، إذ هو مغبش وغير دقيق ، فإنه يدل ، مرة أخرى أيضا ، على أن شعر أبي تمام لا يتركز في قول كل شيء بل في إثارة الحلُم بكل شيء .

ومع ذلك ، إن هذه المزاوجة الأصيلة الايحائية ، والتي تثير الاهتمام ، تجد بعض الايضاح إذا ما عقدنا الصلة بينها وبين مزاوجات أخرى ؛ فالتعبير المزدوج : (راحة المكرمات) الذي يثير الدهشة في قول أبي تمام(١٠٠) :

٢٨ ـ وهـل يبـالي إقضاضَ مضجعـه مـن راحـة المكـرُمـات في تـعـبـه ؟

يمهد لنا السبيل نوعا ما . فعلى الرغم من التكاثر الايحائي الذي يثيره معناه إنه يشعرنا بأن النعت : كبرى في المزاوجة الأولى قد يتعلق بالخلق . وتركيب مزدوج آخر يقودنا ، أكثر منه أيضا ، في سبيل الدقـة . ونريـد بذلـك المزاوجة : (المستريح العرض) في قول أبي تمام(١٠١) :

٣٥ ـ تعِبُ الخـلائقِ والنّـوالُ ولم يـكنْ بـالمسـتريـح الـعِـرض من لم يَتعبِ

(٩٨) انظر . ديوان ، رقم ١٨٣ ، ٤/ ٤٣-٤٦ ، روي (ب) ، خفيف ، ٢٢ بيتا

(٩٩) انظر : ديوان ، رقم ٣ ، ١/ ٧٨ ، روي (ب) بسيط ، ٧١ بيتا .

(١٠٠) انظر : ديوان ، رقم ٢٠ ، ١/ ٢٧٩ ، روي (ه) ، منسرح ، ٤٢ بيتا .

(١٠١) انظر : ديوان ، رقم ٥ ، ١/ ١٠٩ ، روي (ب) ، كامل ، ٤٥ بيتا .

فهذه المزاوجة ، كما كان الحال في : (الراحة الكبرى) في سياقها ترتبط في سياقها إرتباطا يدعو للفضول بمفهوم التعب . ونريد بذلك التعبير : (تعب الخلائق والنوال) . وهذا التراسل المدهش ، بين التأثير الجسدي والتأثير الخلقي ، يوضح أن المقصود هنا هو الجهد المرتبط بفعل كريم فرضته سجية الكائن الانساني . وهذا الجهد إنما هو الذي ينتهي الى الراحة الكبرى التي لا يمكن أن تكون إلا نفسية وفكرية سواء بسواء .

تصاقب الأسماء

الامتياز الذي يمنحه أبو تمام للاسم لا ينحصر في غزارة هذا العنصر وحدها في خطابه ، بل ينجم أيضا من الرابطات العربية التي تجمع اسمين . وإذا ما كان لعب المحسوس والمجرد يفضي إلينا ، في هذا الشأن ، بأبنية ندائية مدهشة ، فينبغي ألا ننسى أننا نادرا ما نكتشف عند أبي تمام تعابير مزدوجة من جنس : (شيطان النفاق) الذي استقي عنصراه المترابطان من ميدان المجرد ، أو تعابير مزدوجة من جنس : (ضمائر الأغماد) ، (تودد وجهها) عنصرها الأول وحده مجرد .

وعلى النقيض من ذلك المزاوجات التي لا يتعلق عنصراها المؤلفان لها إلا بالمحسوس فهي الأكثر عددا . ومنها . (غُلّة قصائدي) ، (حيّة الملحدين) ، (شُعلة السور) ، (كلي الآفاق) ، (صدأ القلوب) ، (ضياء الخبر) .

أما المزاوجات التي يتعلق عنصرها الأول بالمحسوس في حين أن عنصرها الثاني يتعلق بالمجرد فمنها هذه القائمة :

(هِزّة المجد) ، (سكر الشباب) ، (رياض الباطل) ، (ابتسام الرأي) ، (جسد المعروف) ، (دماء المحل) ، (غيضة الموت) ، (بحر الهدى) ، (نسيم الهجاء) ، (ثوب الصدق) ، (حر الزمان) ، (برد المطلب) ، (ضيف الهموم) ، ((نوء يُمن) ، (كنز الغنى) ، (كنز الغناء) ، (كنز الثناء) ، (ماء الملام) ، (ماء الحياة) ، (ماء الحياء) ، (ماء المعالي) ، (ماء الدهر) ، (شجر من الهموم) .

ومجموعة المزاوجات هذه تكشف عن ملاحظات متعددة : فالأفعى في المزاوجة (حية الملحدين) لا توحي بمعنى يثير الكدر ، إنها خلافا لذلك ، تأخذ معنى حافيا يبعث الرضى ، فهي تقوم بدور المستعار لمتوفي مؤمن كان في صراع عنيف مع الملحدين يهلكهم كما تهلك الحية من لدغته[١٠٢] .

٤٨ ـ الحَدُّ حوى حية الملحدين ولُدْنُ ثَرِيٍّ حال دون الثراء ؟

والنور ـ كما هو حاله في المعنى السماوي ـ يبدو في المزاوجة : (شعلة السور) مثل إلهام إلهي يهدي ذكاء الانسان الذي يبحث عن الحقيقة[١٠٣] :

١٥ ـ حتى استضاء بشعلة السور التي رفعت له سجفا عن الأسرار

ووظيفة النور هذه من حيث هو هاد ، روعيت في التعبير المزدوج : (ضياء الخبر) فهو يرمز إلى الارشاد الذي يحمله الخبر[١٠٤] :

٩ ـ خبر جلا صدأ القلوب ضياؤه إذ لاح أن الصدق منه نهار

(١٠٢) انظر : ديوان ، رقم ١٨٠ ، ٤/ ٣٠ ، روي (إي) ، متقارب ، ٦٤ بيتا .

(١٠٣) انظر : ديوان ، رقم ٧٢ ، ٢/ ٢٠١ ، روي (ري) ، كامل ، ٦١ بيتا

(١٠٤) انظر : ديوان ، رقم ٦٨ ، ٢/ ١٦٨ ، روي (رو) ، كامل ، ٦٤ بيتا .

والمجرد يتحول ، عن طريق الرمز ، إلى محسوس يبث احساسا حركيا . وتلك هي الحال في التعبير المزدوج : (هزة المجد) حيث الهزة ترمز إلى الحافز الذي يحض الكائن الانساني على بذل الجهد لاكتساب المجد بفعله .

وتأثير الخمر فيزيولوجيا ، ونريد بذلك السكر ، يشع في المزاوجة : (سُكْر الشباب) التي توحي بنوع من المزاج يرافق الشباب ، ونعني به الدوار والطيش(١٠٥) :

١٢ ـ فتى لم يذُق سُكْر الشباب ولم تكن   تهب شمالا للصديق شمائله

والنغم الهزلي يتراءى في بعض المزاوجات . فإذا ما كان التعبير المزدوج : (رياض الباطل) يعمل على إثارة الضحك من البخيل اللئيم (١٠٦) :

٥ ـ لا خفف الرحمن عني إنني   أرتعت ظني في رياض الباطل

فالتعبير المزدوج : (نسيم الهجاء) الذي يجمع بين لفظين تأثيراتها الانطباعية مختلفة بل ويضاد أحدها الآخر ، يبث موجة هزلية تصل إلى ذروتها في التعبير التالي حيث النسيم يفل حد السيوف(١٠٧) :

٦ ـ أمن نسيم الهجاء أفلَّ حدُّكم   فكيف لو قد علت تلك الأعاصير

وبعض الرابطات ، مثل : (دماء المحل) في قوله (١٠٨) :

٤٣ ـ وإن أزمات الدهر حلت بعشر   أرقت دماء المَحْلِ فيها فَطُلَّتِ

و (ماء الملام) في قوله(١٠٩) :

٢ ـ لا تسقني ماء الملام فإنني   صبٌّ قد استعذبت ماء بكائي

تجسد ثنائية غريبة . وإذا ما كانت الرابطة الأولى تقيم ضمنا تضادا بين الحياة والموت ، فالثانية تقيم تضادا بين إحساسين ، إحساس المتعة واحساس الألم . وإذ هما مولودتان من عمل اللاوعي ، فإنهما تبثان غموضا محيرا . وههنا قيمة تجديدية إنما تخرجنا من العرف المتفق عليه ، والعملية تنتهي الى إبداع مجموعة لفظية جديدة كلية .

وأقل من ذلك غموضا المزاوجات التي تربط بين حقيقتين متباعدتين إحداهما عن الأخرى ولكنهما قابلتان للتأويل على أنهما عنصران يؤلفان استعارة تقوم على التوحد . وهذه الرابطات المتساوقة تتجسد في التعابير المزدوجة :

(بحر الهوى) الذي يقيم مماثلة بين الهوى والبحر الذي يذكرنا بفكرة الاضطراب ، والاتساع ، والعناء والذعر(١١٠) :

٤ ـ مالامرىء خاض في بحر الهوى عمر   إلا وللبين منه السهل والجلد

(غيضة الموت) الذي يوحد بين مدينة البذ وغيضة خطيرة يجوبها الموت سيدا متوحشا ، باذرا الذعر والسوداوية في كل مكان(١١١) :

٥٠ ـ وغيضة الموت أعني البذ قدت لها   عرْمرماً لحزون الأرض معتسفا

(١٠٥) انظر : ديوان ، رقم ١٩٩ ، ٤/١٠٩ ، روي (له) ، طويل ، ٣٠ بيتا .

(١٠٦) انظر : ديوان رقم ٤٠٧ ، ٤/٤١٣ ، روي (لي) ، كامل ، ٧ أبيات .

(١٠٧) انظر : ديوان ، رقم ٣٨٠ ، ٤/٣٧٣ ، روي (رو) ، بسيط ، ٩ أبيات .

(١٠٨) انظر : ديوان ، رقم ٢٧ ، ١/٣١٢ ، روي (تِ) ، طويل ، ٤٤ بيتا .

(١٠٩) انظر : ديوان ، رقم ٢/ ، ١/٢٥ ، روي (اي) ، كامل ، ٣٠ بيتا .

(١١٠) انظر : ديوان ، رقم ٤٥ ، ٢/١١ ، روي (دو) ، بسيط ، ٥٣ بيتا .

(١١١) انظر : ديوان ، رقم ٩٦ ، ٢/ ٣٧٤ ، روي (فا) ، بسيط ، ٥٧ بيتا

(نسيم الهجاء)(١١٢) الذي يصور المستعار فيه وهو النسيم السخرية بتأثيره الرخيم المضاد لتأثير الهجاء ، ويحير بالتالي القارىء .

أي سمو ذاك الذي يمثله الدور الذي يقوم به السياق أيضا في إبداع رابطات من هذا النوع ! يكفينا لكي نعي ذلك أن نتذكر تعبيرين مزدوجين يظهران في شطر واحد(١١٣) :

١٢ ـ ولقد خشيت بأن تكون غنيمتي　　حر الزمان بها وبرد المطلب

فإذا ما كانت الحرارة ترمز « للآفة » ، فنقسيضها البرد يرمز « للمشقة » . والابدال المعنوي هنا كامل بين الرمز Symbolisé والمرموز له Symbolisant ، والأول يحل محل الثاني دون أن يكون بين الاثنين علاقة عقلية . والمزاوجة توفر هنا حظا أقصى من الغرابة وتظهر الشاعر محطما للعبارات الجامدة لا يخشى تخريب التعابير المقبولة . والتأثير الفيزيولوجي ههنا كما هو الحال في مواطن أخرى يرمز الى المجرد ، والاغراب يدهشنا لأن البرد ، في اللغة الشعرية التقليدية ، يدل على معنى حافي هو الفرح لا العناء(١١٤) .

كيف نستطيع إذا تسويغ هذا التحويل المعنوي ؟

من الممكن أن تكون تجربة محلية وجغرافية في أساس هذا الابداع ، ولكننا لا نستطيع أن نلغي دور السياق . فتعايش المزاوجتين ، في شطر واحد يكشف عن حرص أبي تمام على التعبير ، ههنا كما هو الحال في مواطن أخرى ، بوساطة المقابلات . وفضلا عن ذلك ، إن فحصا دقيقا لبنية النص يبين لنا أن الحرص على تحقيق نوع من التناغم يربط هاتين المزاوجتين معنويا وصوتيا بموضوع الحرية المعبر عنه في بيت سابق يبدأ باللفظ : حُر(١١٥) :

١٠ ـ والحُرُّ يسلبه جميل عزائه　　ضيق المحل فكيف ضيق المذهب ؟

وهذه الصلة توحي إلينا بأن إبداع صورة مجازية يرتبط عند أبي تمام بتجربة فردية تقصد الى جميع الكائنات الانسانية كلها في مداها .

دور الفعل Role du verbe :

المزاوجات الفعلية تجسد أيضا نوعا من الاندماج بين المحسوس والمجرد ، وندون منها : **(مات مضرب سيفة)** ، **(توفيت الآمال)** ، **(أورق المجد)** ، **(أظلمت المواهب)** ، **(أرج الذكر)** ، **(غازلت الخندريس هامتة)** ، **(صوح الوعد)** ، **(اصطكت الأحساب)** ، **(جرى النوم)** ، **(لبس الشجاعة)** ، **(لبس نأيا)** ، **(اسق الرعية من بشاشتك)** ، **(طعم الجوى)** ، **(ذاق العسر)** ، **(ذاق اليسر)** ، **(تمشت المنايا في القنا)** ، **(حميت المقلة)** .

ومن الواضح ، حسب هذه الرابطات ، أن المؤلف المتنبه دائما لتعدد مدلولات اللفظ ، يعرف كيف يفيد منه بمهارة محيرة لانتاج مزاوجات يمكن فهمها ، ولكنها تبدو للوهلة الأولى غير مألوفة .

(١١٢) انظر الحاشية ١١٢

(١١٣) انظر : ديوان ، رقم ١٩ ، ١/٦٨ ، روي (ب) ، كامل ، ١٤ بيتا .

(١١٤) نريد بذلك التعبير المزدوج : قرير العين وتنوعاته .

(١١٥) انظر ديوان ، رقم ١٩ ، ١/٢٦٧ ، روي (ب) ، كامل ، ١٤ بيتا .

والمؤلف يخرب المزاوجات المتلقاة وذلك بتغيير واحد من ألفاظها . وعلى هذا النحو إنما يحل الفعل مات محل تثلم في المقولة : (مات مضرب سيفه) التي تلفتنا في قوله(١١٦) :

٨ ـ وما مات حتى مات مضرب سيفه   من الضرب واعتلت عليه القنا السمر

واذا ما كان تذوق التناغم الصوتي المنجز في البيت (مات مات) ، في شكل جناس تام ، يسوغ جزئيا هذا الابداع ، فينبغي ألا ننسى أن سببه الجوهري معنوي : (مات) و (تثلم) ألا يدلان كلاهما على وحدة معنوية مشتركة Séme هي : التواري ؟

هذا الاستعمال الجديد ، الذي يشحن المدلول العادي للكلمة ، بنوع من التطور الملحق الذي يجدده ، نجده متجسدا في مواطن أخرى . فالأسباب معنوية إنما يحل الفعل (أخفت) محل الفعل (أزال) في البيت(١١٧) :

٣١ ـ قد ذل شيطان النفاق وأخفتت   بيض السيوف زئير أسد الغاب

وتشارك الفعلين في وحدة معنوية مشتركة : التبديد ، يسوّغ في الحقيقة هذا الابداع بقدر ما يسوغه الطباق المعنوي (أخفت = زئير) .

ولسبب مشابه إنما يدل الفعل (بان) : « ظهر » ، « بعد » ، « انفصل عن » على معنى جديد : « تميز بأنه أحسن من » في البيت(١١٨) :

٣١ ـ هيهات أبدى اليقين صفحته   وبان نبع الفخار من غَرَبه

ووحدة معنوية مشتركة : « الانفصال عن » تسوغ هذا التحويل المعنوي .

واذا ما كان في هذه الأمثلة رابط معنوي يسوغ منطقيا هذه العملية المبدعة للمعنى ، فان الابدال كلي في مواطن أخرى : فالشاعر إذ يصغى لذوقه الذي يحبذ التراسل ، يعوض ، في أغلب الأحيان ، عن لفظ بلفظ آخر لا تقوم بينه وبين الأول أية علاقة معنوية . وعلى هذا النحو إن المزاوجة : « أورق الشجر » تولد (أورق المجد) في قوله(١١٩) :

٢٧ ـ هل أورق المجد إلا في بني أدد   أو اجتنى منه لولا طيىء ثمر ؟

والمزاوجة : « أظلمت الليالي »تنتهي به الى ابتكار (أظلمت المواهب) « أعطيت في غير بشر » في قوله(١٢٠) :

٣٠ ـ وإذا المواهب أظلمت ألبستها   بشرا كبارقة الحسام المخذم

والمزاوجة : « أرج الزهر » تبدع من جديد (أرج الذكر) حيث يضوع الأرج من الصيت في قوله(١٢١) :

١١ ـ إن كان يأرج ذكر من براعته   فإن ذكرك في الآفاق قد أرجا

(١١٦)انظر . ديوان ، رقم ١٩٢ ، ٤/ ٨٠ ، روي (رو) ، طويل ، ٣٠ بيتا .

(١١٧)انظر : ديوان ، رقم ٤ ، ١/ ٩٣ ، روي (بي) ، كامل ، ٤٠ بيتا .

(١١٨)انظر : ديوان ، رقم ٢٠ ، ١/ ٧٩ ، روي (به) ، منسرح ، ٤٢ بيتا . النبع : نوع من الشجر تصنع منه القس والسهام ، والغرب : نوع من الشجر ينبت على ضفاف المياه . وإذا ما استخدم الأول رمزا للقوة فالثاني رمز للضعف . وفي البيت صورة مركبة أتى بها الشاعر ليفضل أجداد الممدوح فى الحسب على غيرهم من الناس .

(١١٩)انظر : ديوان ، رقم ٦٩ ، ٢/ ١٩٠ ، روي (رو) ، بسيط ، ٢٨ بيتا .

(١٢٠) انظر : ديوان ، رقم ١٤٨ ، ٣/ ٥٤ ، روي (مي) ، كامل ، ٤٠ بيتا .

(١٢١) انظر : ديوان ، رقم ٣١ ، ١/ ٣٣٥ ، روي (جا) ، بسيط ، ٣٨ بيتا

وإذا كان تجريد المشخص من مادتيه ليس سوى مظهر نادر في فن المزاوجات عند أبي تمام ، فإن الرؤية المشخصة تنتصر عنده ، خلافا لذلك ، على التجريد . فإذا لم تكن الثلوم ، التي تفوت على السيف نجوعه ، سوى موت ، فإن المجد ليس سوى شجرة مخضوضرة ، والصيت ليس سوى عبق جذاب ، والوعد ليس سوى نبتة جافة ، والبشاشة ليست سوى سائل لذيذ .

والدينامية ، التي أبرزت قيمتها ، في معالجتنا للكلمات ـ المفاتيح ، تميز استخدام بعض الأفعال من هذه العينة التي نعرضها : فاذا ما كان الفعل (جرى) يمنح (النوم) طابعا ديناميا مشخصا ، في قول أبي تمام(١٢٢) :

٢ ـ وجرى النوم من جفوني مجرى الـ　　ـدمع واستأنس الفؤاد المشوق

فالفعل (اصطك) « تصادم » ليس سوى حدث ينسبه الشاعر إلى الأفعال النبيلة (الأحساب) في قوله(١٢٣) :

٣٠ ـ من ذا كعباسه إذا اصطكت الـ　　أحساب أم من كعبد مطلبه

ليجردها من مادتيها ، في صورة قوية الطاقة تبعث في الذهن فكرة التنافس ، وبنية الفعل الصوتية ترمز ، زيادة على ذلك ، إلى حدة هذه الفكرة .

في أساس الاستعمال الغريب لهذه المجموعة من المزاوجات يقر ، ونقول ذلك من جديد ، إيمان أبي تمام بإمكانية التراسل بين الباطن والظاهر ، بين الخلقي والمادي ، بين الروح والجسد .

وعلى هذا النحو إن إحساسا ذوقيا (ذاق) يعبر عن تجربة الكائن الانساني في البؤس والرفاهية ، وإن إحساسا شميا (أرج) يقوم بعمله لتصوير الصيت العجيب الذي يفتن الانسان ، وإن إحساسا لمسيا (حمي) يصيب العين للتعبير عن حالة نفسية هي الحزن . وعلى هذا النحو إنما يتحول السكر الى فعل الحب (غازل) . .

وبهذا الخصوص ، إن المشتق أو المصدر الذي يقوم بدور الفعل ليس أقل غنى بالايحاءات . فالتعبير المزدوج : (مزمجر المنكبين) في قول أبي تمام(١٢٤) :

٨ ـ مزمجر المنكبين صهصلق　　يطرق أزل الزمان من صخبه

يقدم إلينا رابطة أسطورية . فالمراد ههنا نسبة الزمجرة إلى عنصر غير ملائم (المنكبين) للايحاء بصورة عجيبة وإنتاج مفاجأة مؤثرة بالتالي .

وإذا ما كان الاغراب يميز التعبير المزدوج : (مضحك المعالي) في قول أبي تمام(١٢٥) :

٢٠ ـ حين ارتوى الماء وافترت شبيبته　　عن مضحك للمعالي ثغره برد

ففي هذا التعبير يرتبط اسم الفاعل الذي يعكس تأثيرا فيزيولوجيا : « الضحك » بالأعمال المجيدة (المعالي) للتعبير عن تأثير معنوي ، نفسي هو الرضى .

---

(١٢٢) انظر : ديوان ، رقم ٢٩٢ ، ٢٤٢/٤ ، روي (قو) ، خفيف ، ٤ أبيات .

(١٢٣) انظر : ديوان ، رقم ٢٠ ، ١/١.ط ، روي (به) ، مسرح ، ٤٢ بيتا .

(١٢٤) انظر : ديوان ، رقم ٢٠ ، ٢٧٢/١ ، روي (به) ، مسرح ، ٤٢ بيتا .

(١٢٥) انظر : ديوان ، رقم ١٩١ ، ٧٨/٤ ، روي (دو) ، بسيط ، ٢٥ بيتا .

وليس أقل إغرابا من التعبير السابق المصدر (ألب) الذي ينبجس في القافية بمعنى جديد : « العداوة اللدودة » وذلك في البيت(١٢٦) :

٣٩ ـ مضى مـدبرا شـطر الدبـور ونفسه　　　عـلى نفسـه من سـوء ظن بهـا ألـب

وبما أن هذه العداوة اللدودة ليست سوى بنت شك افترض وجوده في نفس الهارب (تيوفيل) يقسمها إلى جزءين كل منهما يترصد الآخر ، فإن اللغة المستخدمة تبدو لنا ذات طابع درامي نجده ظاهرا في مواطن أخرى .

إن هذا الاحساس الدرامي الذي يتملك أبا تمام يأتلق خلال مزاوجات فعلية أخرى سخرت لوصف علم خفاق . والمراد بذلك المقولتان : (شاغب الجو) أي « تنافس معه » و (قاتل الريح) اللتان تجسدان رؤ ية درامية تحدد ، حسب رأي أبي تمام ، العلاقات بين الأشياء(١٢٧) :

٢٨ ـ فشـاغب الجـو وهـو مسكنـه　　　وقـاتـل الـريـح وهـي مـن مـدده

وعلى ضوء هذين المثالين الأخيرين ، نشاهد أن التجاء الشاعر إلى معجم المحادثة اللفظي لايمنعه من توفير شحنة شعرية للغته الخاصة ، وهذه اللغة التمامية تمدنا بأمثلة أخرى تمضي في الاتجاه نفسه . أي قدرة إيحائية يجسد الصراع الأول في قول أبي تمام(١٢٨) :

٢٦ ـ سـافر بـطرفك في أقصى مكـارمنا　　　إن لم يكن لـك في تـأسيسهـا سفـر

وأية متعة يثير فينا الفعل الأكثر شيوعا في اللغة الدارجة : (كتب) ، حين نصغي للشطر الثاني من قوله(١٢٩) :

٨ ـ فـلا تجعل جـوابـك في يـدي « لا »　　　فـاكـتـب مـا رجـوت عـلى الجـليـد

فحدث الكتابة فيه اتخذ رمزا لخيبة الأمل .

أنحن في حاجة الى أن نشير أيضا الى أن فعلا ما قد يستطيع بماله من وظيفة معنوية أن يوفر للأسلوب نغما هزليا أو ساخرا ؟ يكفينا ، على سبيل المثال ، تذكر البيت(١٣٠) :

٣ ـ وقـد سـود الـديـوان بعض ثيـابـه　　　وأحسن ما تستوضـح الشمس في الدجن

حيث الفعلان : (سوّد) « لطخ بالسواد » و (استوضح) « حاول رؤ ية شيء بوضوح واضعا يده فوق العين كحام للنظر » يتعاضدان ليقدما الينا صورة تقوم على تراسل العلاقات يبدو فيها المحبوب الذي تلطخت ثيابه بالسواد مفتشا عنه كالشمس في نهار مظلم بسبب السحب ، وبما أن هذا التفتيش يقوم على التضاد المعنوي فانه يبعث فينا بامتاع موجة من الضحك .

وفضلا عن ذلك ، إن الشاعر إنما يعتمد على طريقة التضاد هذه بين طرق أخرى ليبدع المعنى متساميا باللامعنى ، وفكره الجدلي يقوده الى ابداع مزاوجة غريبة يترابط عنصراها بالطباق . ونريد بها صورة الفراغ : (يظلم الضياء) التي

(١٢٦) انظر : ديوان ، رقم ١٤ ، ١/ ١٩٨ ، روي (بو) ، طويل ، ٥٦ بيتا .

(١٢٧) انظر : ديوان ، رقم ٤١ ، ١/ ٤٤٠ ، روي (ده) ، مسرح ، ٦٠ بيتا .

(١٢٨) انظر : ديوان ، ٧٠ ، ٢/ ١٩٠ ، روي (رو) ، بسيط ، ٢٨ بيتا .

(١٢٩) انظر : ديوان ، رقم ٦٠ ، ٢/ ١٣٤ روي (دي) ، وافر ، ١١ بيتا

(١٣٠) انظر : ديوان ، رقم ٣٢٩ ، ٤/ ٢٧٩ ، روي (ني) ، طويل ، ٦ أبيات .

يحقق لها انبجاسها في القافية قيمة تعبيرية . والبيت الذي تظهر فيه هذه الصورة هو نفسه ليس سوى شميلة synthese من مصراعين متضادين يستقيان طبيعتها الخصوصية من الضياء والألوان . فالمرأة الحرة في عيني الشاعر هي[١٣١] :

٦ ـ بيضاء تسري في الظلام فيكتسي   نورا وتسرب في الضياء فيظلم

يبقى أن نقول إنه في داخل هذا الفكر الجدلي تشع رؤية درامية : فالعراك ـ حسب رأي الشاعر ـ يهيمن على العلاقات بين العناصر المؤلفة لهذه الرؤية ، والكائن الانساني الموصوف بأنه أبيض (حر) انما هو الذي ينتصر في آن معا على الظلمات والضياء ، وبتعبير آخر على الطبيعة التي يهيمن عليها قانون التضاد .

والابداع بوساطة القياس anologie ـ كما أشرنا إلى ذلك ـ هو احدى الطرائق الناجعة التي كان أبو تمام يعتمد عليها لابداع معنى جديد ونسبته الى اشارة من الاشارات . وفحص بعض التعابير يقدم الينا البرهان على أن الشاعر وظفها لكي ينسب الى فعل ورد في مقولة رمزية معنى جديدا . فعلى هذا النحو إنما ينطلق أبو تمام من التعبير المشهور (أثلة من تنحت ؟) « شرف من تعيب وتنتقص » الذي يذكرنا بصورة الرجل الذي يجري عبثا ليدرك هدفا بعيدا ، ليخترع تعبيرا أغنى بالايحاءات : (ويلك خلف من تتفوق) في قوله[١٣٢] :

١٨ ـ أإلى بني عبد الكريم تشاوست   عيناك ويلك خلف من تتفوق ؟

والسخرية تأتلق عبر هذا التعبير الذي يعني « أتدري ما تصنع ، إنك تجري لادراك هدف لايدرك » .

واذا ما كان يقال : (ثقبت نار أبي فلان) « سطعت نار أبي فلان بنور ساطع » للدلالة على أنه ظفر وبلغ بغيته ، فلم لا يخترع أبو تمام المقولة : (وأثقب فيه ناره زحل) « وفيه أوقد زحل ناره بنور ساطع » في قوله[١٣٣] .

٣ ـ ألوى بتيجانهم يوم أتيح له   نحس وأثقب فيه ناره زحل

وهذا التعبير حقا مقولة مخترعة اختراعا غريبا للدلالة على موت المتوفي وكأنه نتيجة لانتصار زحل شعار البرد والنحس عند المنجمين ، هذا الانتصار الذي رمز إليه بنشاط النار .

ولنشر أخيرا الى بعض الملاحظات التي تخص استخدام الزمن . نقبل كل شيء ، اذا ما كان للاشارات signs معنى ينبثق من موضعها في نظام systeme اللغة ، فهذا المعنى يتجدد ـ كما يلاحظ غيرو Guiraud[١٣٤] ـ في نص من النصوص ، في ظرف ما في شكل تأثيرات مختلفة وغير متوقعة . ففي حكمة تقوم على التجربة الشخصية التي تمنح فكرة أبي تمام صبغة عامة ، يدل المضارع على الكلية الزمنية L'Omnitemporel أي على حدث يقع في كل آن ، ويأخذ على هذا النحو قيمة انفعاله[١٣٥] :

٣ ـ لا شوق مالم تصّل وجدا بالتي   تأبى وصالك كالأباء المحرق

---

(١٣١) انظر . ديوان ، رقم ١٤١ ، ٣/٢١٣ ، روي (مو) ، كامل ، ٢٩ بيتا

(١٣٢) انظر · ديوان ، رقم ٣٩٧ ، ٤/٣٩٦ ، روي (قو) ، كامل ٣٦ بيتا .

(١٣٣) انظر : ديوان ، رقم ٢٠٢ ، ٤/١٢١ ، روي (لو) ، بسيط ، ٣٦ بيتا

(١٣٤) انظر · Guiraud, Linguistique et Critique, in Essai de Stylistique, p. 19

(١٣٥) انظر : ديوان ، رقم ١٠٣ ، ٢/٤٠٦ ، روي (قي) ، كامل ، ٤٠ بيتا .

ومن الممكن أن يقوم المضارع L'inaccompli مثل (أري) ـ بعمله لاستحضار صورة حدث مستحيل : « رؤية عين الموت المهدد » يفترض حدوثه قابلا للتحقيق في الماضي[١٣٦] :

٢١ ـ هـذي المعونـة بـاللسـان ولـو أرى　　عـين الحمـام لقـد أعنتـك بـاليـد

وهذه طريقة أسلوبية ذات قيمة تعبيرية تبرز إخلاص الشاعر للمتوفي .

واستخدام المضارع عوضا عن الماضي قد يتميز ـ ومثاله الفعل (ينسآن) « يرجآن الى مابعد » ـ باستحضار صورة قديمة كما لو كانت تتحقق في الحاضر تحت الأعين[١٣٧] :

١٠ ـ لـو ينسآن لكـان هـذا غـاربا　　للمكـرمـات وكـان هـذا كـاهـلا

وشكل مبني للمجهول ـ مثل (أذيلت) « سكبت » يتضمن « أنا » المتكلم ويعمم بسبب هذا الواقع التجربة الدرامية تجربة الشاعر الذي يتوجه بالخطاب لذاته في شكل مناجاة داخلية monologue[١٣٨] :

١ ـ عـلى مثلهـا من أربُـعٍ ومـلاعب　　أُذيلتْ مصـونـات الـدمـوع السـواكب

ومن الممكن ألا يدل المستقبل على المستقبل بل على الأبدي L'éternal . وتلك هي الحال مع الفعل البسيط (سيأتي) في قول الشاعر[١٣٩] :

٣ ـ ومـا مـن شـدة الا سـيأتي　　لهـا مـن بـعـد شـدتهـا رخـاء

حيث يعلن الشاعر أن ليس ثمة من شدة الا ويعقبها رخاء .

والماضي أيضا يعرض تأثيرات المعنى المختلفة التي يمكن أن تنبثق منه . وعلى هـذا النحو ، يمكن أن يـدل ـ كالفعل ـ (أنسل) ـ على حدث عام القيمة ، لا بدء لمدته ولا نهاية[١٤٠] :

٦ ـ مـا انسلت حـواء أحمق لحيـة　　من سـائل يـرجـو الغنى من سـائل

ومن الممكن أيضا أن يأخذ الماضي ، في المقولات الدعائية ، قيمة عامة ، ولكن بدءا من لحظة التكلم . وتلك هي الحال في المقولة : (لا خفف الرحمن) التي تبدأ البيت[١٤١] :

٥ ـ لا خـفـف الـرحـمـن عـني إنـني　　ارتـعـت ظـني في ريـاض البـاطـل

والأمر ـ كما سنرى ـ يرسم نوعا من الأمل ، أو من المودة أو من الغضب الضمني لا الأمر فقط .

وقد يكون طوية توقفنا عند التعبير عن الزمن واستحضارنا من جديد عددا من الأمثلة التي تجسد الجهد الذي بذله أبو تمام لاغناء الحقل المعنوي للأفعال ، فيكفينا إذا إحالة القارىء على بحثنا الخاص بالكلمات الجوهرية mots-cles وعلى التحليل العميق الذي وقفناه على أوركسترا الخطاب الشعري لكي يعلم المزيد من هذه القضية . فمن فوائد هذا التحليل أنه يوضح لا القواعد اللغوية التي تولد إبداعا معنويا فحسب بل أيضا الشيات الضمنية جدا التي يتضمنها استخدام الأفعال .

---

(١٣٦) انظر : ديوان ، رقم ١٨٨ ، ٦٣/٤ ، روي(دي) ، كامل ، ٢١ بيتا .

(١٣٧) انظر : ديوان ، رقم ٢٠٠ ، ١١٤/٤ ، روي (لا) ، كامل ، ٢٥ بيتا .

(١٣٨) انظر . ديوان ، رقم ١٥ ، ٢٠٥/١ ، روي (بي) ، طويل ، ٤٥ بيتا

(١٣٩) انظر : ديوان ، رقم ٣٤٣ ، ٢٩٦/٤ ، روي (أو) ، وافل ، ٩ أبيات

(١٤٠) انظر · ديوان ، رقم ٤٠٧ ، ٤١٣/٤ ، روي (لي) ، كامل ، ٧ أبيات

(١٤١) انظر المصدر نفسه

على أية حال ، هذا البحث في المزاوجات يبين أن أبا تمام يتجه مستمتعا ، وبمهارة خفية أحيانا إلى الاخلال بالقيمة الدارجة للمجموعات الفعلية التي تكون وحدة ، فيعد لها ، دون أن تحرضه على ذلك حاجات البيت الشعري . وقد يقع له على هذا النحو أن يخل بها بإضافة عنصر غريب قابل لأن يحسنها أحيانا تحسينا ساخرا كل السخرية . وفي الغالب ينتهي الشاعر الى أن يبرز من جديد العبارات الجامدة . واذا ما كانت المزاوجة المستعملة تفرغ الكلمة شيئا فشيئا من معناها ، فالمزاوجة غير المستعملة ترد لها قيمتها الكاملة . ومن خلال المواد والأشكال والصفات والألوان والحركات تكابد المزاوجات التضاد أحيانا ، فالشاعر ينشىء فيها نوعا من التعايش المشخص لعناصر غير ملائمة . ولا يخشى توطيد صلات بين عناصر لم يفكر أحد قبله في التقريب بينها . وهذه الظاهرة لايمكن أن تكون سوى انحراف في اللغة الشعرية يوفر لخطاب أبي تمام شكلا من أشكال الأصالة .

ومن الطبيعي أنه بتشويهه التعابير المبتذلة ، يلقي الضوء عليها ويضم ، على هذا النحو ، التعبيريَّ إلى الغريب L'étrangé . وإذا ماكانت بعض الصيغ اللفظية الترابطية تحقق حدا أقصى من الغرابة ، فبهذه الصيغ إنما يضع أبو تمام نفسه في هامش القواعد المشتركة ويمنح أسلوبه خصوصية تجعله مثيرا مدهشا .

وبالمزاوجة فضلا عن ذلك إنما يقيم الدليل على جرأة تنتهي به إلى تجديد المنظورات الاستعارية . وخلافا للانشائية التقليدية التي تقتضي ألا تكون الصلات الموطدة بالاستعارة بعيدة حتى الافراط ، إن المزاوجة في خطاب أبي تمام توطد علاقات بين الحقائق الأكثر تباعدا بعضها عن بعض .

ومعه إنما نعرف ، لأول مرة ، أن الشعر يمكن أن يكون واضحا ـ غامضا ، وبالتالي ينبوعا للمتعة .

كيف نستطيع تأويل ظاهرة المزاوجات هذه ؟

تفكير أبي تمام في الشعر وتحليله الواعي للغة يسمحان له ـ فيما يبدو لنا ـ بأن يجدد لنفسه الوسائل كي يحصل على معادلات لها ، ولذا ، فإن الحالات القليلة التشويق التي أصلح فيها تعابير مقبولة باستسلامه الى المقتضيات العروضية نادرة جد الندرة .

وعلى النقيض من ذلك الاصلاح الذي يقوده تذوق دائم للتجنيس وتذوق للخارق L'inouii والغريب ، فإنه يتموج ساطعا كل السطوع في النسيج الشعري عند أبي تمام . ومع ذلك أفي وسعنا أن ننسى في هذا الشأن إيمانه بوحدة الكائن الانساني ؟ ألا يرى في كل شيء الشميلة synthése المؤلفة من وجهين متضادين مستحب وغير مستحب ؟

***

تطور الفكر الترجمي في أوروبا

نحو علم الترجمة في مدخله اللغوي

فوزي عطيه

الترجمة ـ مثلها مثل أي نشاط انساني ضارب بجذوره في التاريخ ـ لم تبق داخل أطر جامدة غير متغيرة ، بل كانت دائبة التطور على مدى العصور ارتباطا بتطور المجتمع والفكر الحضاري وما يميزه من سمات قومية في مختلف البلدان ، كما أن تطورها لم يكن سوى جزء لا يتجزأ من عملية تطور الابداع الفني الانساني عامة ، هي العملية التي تجسدت نتائجها فيما اعترى اللغات والآداب والعلوم الانسانية والطبيعية من تحولات وتغيرات على مر التاريخ .

واذا كان من الممكن القول اليوم بوجود نظريات للترجمة بمفاهيم العصر الحديثة ، وان هذه النظريات تشكل أساس علم الترجمة ، فإن هذه النظريات لم تنشأ ، بطبيعة الحال ، من فراغ ، بل كانت نتيجة حتمية لتبلور مجموعة من الأفكار والمبادىء والمناهج النابعة من الممارسة التطبيقية للترجمة على امتداد العصور التاريخية المختلفة . واذا عدنا بأنفسنا إلى المراحل الأولى من تاريخ الترجمة في العالم القديم ، نجد أنها لم تكن سوى مزيج من التقاليد ، ارتبطت بنشاطات المجتمع الدينية والعسكرية والاقتصادية من ناحية ، وبتطور اللغة والانتاج الأدبي من ناحية أخرى . ولقد كانت الترجمة الشفوية أسبق الى الظهور من الترجمة التحريرية . فقد احتاجت اليها القبائل في العصور السحيقة من التاريخ للاتصال والتفاهم مع غيرها من القبائل سواء وقت السلم بهدف القيام بالمبادلات الاقتصادية والتجارية وغير ذلك من تعاملات ، أو وقت الحرب وما يقتضيه الموقف من تعامل مع الأسرى وعقد اتفاقات الصلح وما إلى ذلك . وبنشأة الكتابة اتخذت الترجمة طورا جديدا بانتشارها لا داخل الحدود الاقليمية لدولة واحدة فحسب ، بل بين الدول بعضها البعض ، وأصبحت تغطى مختلف نواحي الحياة الرسمية والدينية والاجتماعية .

ولقد شملت الممارسة التطبيقية للترجمة ـ التحريرية والشفوية ـ في مجتمعات الشرق القديم المجالات التالية :

١ ـ نقل تعاليم الآلهة الى البشر وهي مهمة أخذ ها الكهنة على عا تقهم ، فكانوا يترجمون لغتهم المميزة الى لغة التعامل اليومي بين أفراد الشعب . وكانت ترجمة التعاليم الالهية هذه تتطلب الحفاظ على دقة التعبير اللغوى ، ولذا التزمت عملية الترجمة بالتقاليد الحرفية .

٢ ـ نقل اللغة الرسمية لجهاز الدولة والمتمثلة في القوانين والوثائق والأ وامر الرسمية ـ الى لغة التعامل اليومي للشعب ، فضلا عن نقلها كذلك الى لغات الشعوب الأخرى . واتسمت عملية الترجمة هنا أيضا بالتقاليد الحرفية من منطلق الحرص على الدقة في نقل المضمون .

٣ ـ نقل لغة التعامل الرسمي بين الدول المختلفة بجانب نقل لغة الاتصال المباشر بين ممثلى الدول . ولما كان من الضروري ان تنطوي العلاقات بين الدول على مبدأ التكافؤ ، فإن لغة الاتصال والتعامل كانت تضع نصب عينيها آنذاك اعتبار التكافوء هذا ، ولذا كانت تعتمد على حسن اختيار اللفظ وفصاحة التعبير الأمر الذي انعكس دون شك على الترجمة ، حيث كانت تتحلل من التقليد الحرفى وتسعى إلى مطابقة لغة الأداء لمقتضيات اللغة المنقول اليها وأصولها .

٤ ـ أدى تطور الكتابة إلى ازدياد إمكانية انتشار الآثار الأدبية في المجتمعات المختلفة . ولقد تعدت هذه الآثار حدود الاقليم الواحد بفضل الترجمة .

وكانت ترجمة الآثار الأدبية من لغة الى أخرى تتطلب قدرا أكبر من حرية التعبير للوصول بالنص المترجم الى المعايير الأدبية والفنية التي تتفق والذوق المتعارف عليه في المجتمع آنذاك .

وعلى هذا النحو يمكن القول بوجود تقليدين اتبعا في الترجمة في العالم القديم : تقليد يعتمد على الالتزام والحرفية ، وتقليد يتيح حرية النقل والأداء بهدف التأثير وفق المعايير الفنية السائدة . والجدير بالذكر أن هذين التقليدين أصبحا أساس مختلف الاتجاهات والمذاهب التي واكبت تطور الفكر الترجمى على امتداد حقبة طويلة من التاريخ ، حيث كان لكل منهما أنصاره ، يذودون عنه ، ويضيفون عليه عناصر جديدة نتيجة التفاعل مع التطور الحضاري للعصر .

ولقد لعبت الترجمة دورا كبيرا في التبادل الحضاري في العالم القديم ، حيث شملت كل جوانب النشاط الانساني ، مما أدى الى تداخل الحضارات البابلية والأشورية والفينيقية والفرعونية والحيثية . ولقد ساهمت انجازات هذه الحضارات في مجالات الرياضيات والفلك والهندسة وغير ذلك من علوم في بناء حضارة الا غريق ، وهي الحضارة التي أصبحت منبعا لتطور الفلسفة والفكر والعلوم على امتداد فترة زمنية طويلة ، ونهل منها الرومان فيما بعد ، واستقى منها العرب الأصول ليعودوا بالثقل الحضاري من جديد إلى مهده الأول في الشرق ، ويقيموا حضارتهم الشامخة التي أضاءت الطريق أمام تطور الحضارة الأوربية فيما بعد .

ويمكن القول إن الترجمة في الفترة التي سبقت أولى المعالجات النظرية على يد شيشرون[1] ظلت تعتمد على التقاليد النابعة من واقع الممارسة العملية كما كان الحال فيما سبق : أي اتباع الحرفية والترجمة كلمة كلمة أو

(١) شيشرون (١٠٦ ـ ٤٣ قبل الميلاد) كاتب وخطيب من أعظم الخطباء الرومان ، ومن أكبر مشرعي النظام الجمهوري الروماني .

الانطلاق في حرية النقل بدرجات متفاوتة . غير أن تلك الفترة لم تشهد تنظيرا لقضايا الترجمة وارتباطها بالممارسة التطبيقية ، ولذلك فان شيشرون يعتبر أول من حاول تقنين الجانب الجمالي في الترجمة تقنينا نظريا ، فأسس بمنهجه هذا المدرسة الجمالية في الترجمة ، والتي لايزال بعض المترجمين ينتهج منهجها حتى يومنا هذا مع الأخذ في عين الاعتبار بعناصر التطور الفكري والثقافي والحضاري المعاصر . وتعتمد مدرسة شيشرون في الترجمة على الحرية المطلقة في النقل على أساس المقومات البلاغية في التعبير .

منهج الترجمة الحرة غير المقيدة

كان لشيشرون دورهام وفي وضع أسس فن الخطابة ونظريتها وتطبيقها ، كما : باته أثرا كبيرا في نهضة النثر الروماني ، ومن هنا كان اهتمامه بالنواحي الجمالية والبلاغية في الترجمة . وينطلق نهج شيشرون في الترجمة من مبدأ رفض الترجمة الحرفية ـ أي الترجمة كلمة كلمة ، ذلك لأن مثل هذه الترجمة تؤدي حتما إلى تشويه النص . وإلى جانب ذلك ، فمن الصعوبة بمكان ـ كما يشير شيشرون ـ أن يحتفظ المترجم بمكونات الاسلوب من بلاغة وسبل تعبير أثناء عملية النقل من لغة إلى لغة أخرى ، ولأهمية هذه المكونات ، التي تعتبر من السمات اللازمة والمميزة لكل أثر أدبي ينبغي تغيير مواضع الألفاظ والتراكيب أثناء الترجمة : أي الابتعاد عن تتبع الكلمات والتراكيب كلمة كلمة وتركيبا تركيبا ، وذلك للوصول بالنص المترجم إلى أكبر قدر من سلاسة الاسلوب وبلاغة التعبير . ويوضح شيشرون منهجه في الترجمة في معرض حديثه عن ترجمة خطب « اسخن » و«ديمسفن»من الاغريقية الى اللاتينية بقوله : «لقد حافظت على فكر خطبهما وروحها ووجها ، غير أنني انطلقت في اختيار الالفاظ من مقتضيات لغتنا ، وعلى هذا لم أكن بحاجة إلى الترجمة كلمة كلمة ، بل أخرجت النص بالتعبير عن مضمون الالفاظ وقوة تأثيرها ، وإني أعتقد أن القارىء لن يتطلب مني الدقة من منطق الكم ، بل يتطلب الدقة من منطق القيمة اذا جاز التعبير» ، ثم يستطرد شيشرون قائلا : « لقد وضعت نصب عيني أثناء ترجمة خطبهما نقل كل مميزات الخطب وخصائصها الى لغة الترجمة ، أي نقل الأفكار سواء من حيث الشكل أو من حيث المضمون والتتابع ، أما الألفاظ فلم أكن أعالجها الابقدر ما تسمح به مقتضيات لغتنا بمعالجتها . » (٢)

وعلى هذا النحو نجد أن شيشرون قد ابتعد في ترجمته عن الالتزام بحرفية الألفاظ وتسلسلها وانتهج مذهبا قوامه حرية النقل . ولقد ترجم شيشرون هذه الخطب لاكمترجم ، بل كخطيب يستهدف التأثير الجمالي في سامعيه أو قارئيه عن طريق استخدام مختلف السبل البلاغية والتعبيرية ، وذلك اعتماداً على خصائص اللغة ومميزاتها التي يترجم اليها . فالترجمة ـ من وجهة نظر ششيرون ـ لا تختلف عن العمل الأدبي في شيء ، حيث إن أساس كل منها هو وفرة الفكر وخصوبته ، وطبيعية التعبير اللغوى دون تكلف . فالترجمة ، مثلها مثل العمل الأدبي تماما ، ينبغي أن تكون تركيبا لمضمون فكرى (res) وصياغة لغوية (verba) تنقل الشيء ومعناه (intellecto) وقوته التعبيرية (inventio) وتكوينه (dispostio) من اللغة المنقول منها الى اللغة المنقول اليها وبحيث تكون الصياغة اللغوية للترجمة مطابقة تمام المطابقة لعادات (consuetedo) الاستخدام اللغوي عند المتعلمين من أبناء اللغة .

وعلى هذا فان مهمة المترجم لا تقتصر فقط على

(٢) انظر : بافل كوبينيف : قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية . دار جامعة بيلوروسيا للنشر منسك ١٩٧٢ ص ١٢٤ باللغة الروسية .

القضاء على كل مظاهر الخروج عن المعيارية (mos) المتعارف عليها بين أبناء اللغة ، بل تمتد الى إيجاد تطابق في قوة الصياغة اللغوية وبلاغتها في النص الأصلي ونص الترجمة .[٣] ومن البديهي أن هذه الشروط لا يمكن أن تتحقق عن طريق الترجمة الحرفية ، والتي تلتزم بكلمات وتراكيب النص الأصلي ، وتعمل على إحلال كلمة محل أخرى . ويرى شيشرون أن نهجه هذا يرمي إلى هدفين : الأول ، أنه نوع خاص من التدريب على التقليد الفني لنموذج أدبي أجنبي ؛ والثاني ، هو أنه يساعد المترجم على إتقان لغته الأم اتقاناً مطلقاً ، الأمر الذي يتيح له إمكانية التأثير في قارىء نص الترجمة كما يؤثر النص المنقول منه في قارئيه .

ولقد واصل أنصار[٤] نهج شيشرون فكره في الترجمة الحرة المبينة على المقومات الجمالية البلاغية مع حرية التعبير إلى حد الابتعاد عن النص المنقول منه كلما اقتضت الضرورة ذلك . ولقد بلغ مبدأ حرية الأداء في الترجمة حداً جعل بلينيو الأصغر يرى ضرورة تحليل النص الأجنبي إلى مكوناته ، ثم تأليف نص أدبي جديد قوامه هذه المكونات . إلا أن الحرية المطلقة في الترجمة يمكن أن تكون منهجاً في ترجمة الشعر والخطب والآثار الأدبية الأخرى بهدف إحداث التأثير الجمالي الكامن في مقومات العمل الأدبي . غير أن هذا النهج لم يكن ليصلح لترجمة الإنجيل في وقت اقتضت الضرورة نشر الدين المسيحي .

جيروم والترجمة [٥]

استمر الصراع بين أنصار الترجمة الحرفية وأنصار الحرية المطلقة في الترجمة سائدا فترة طويلة إلى أن اقتضت الضرورة ايجاد منهج جديد نتيجة انتشار المسيحية والحاجة الى ترجمة الانجيل والكتب الدينية الأخرى . ولقد لعبت ترجمة الانجيل [٦] وغيره من الكتب الدينية دور اكبيرا في تطور نظرية الترجمة وتطبيقها ، ولاسيما على يد القديس جيروم . وكان البابا قد كلفه بترجمة الانجيل من اللغة الاغريقية إلى اللغة اللاتينية . والجدير بالاهتمام في الفكر الترجمي منطلق جيروم في وجوب التمييز في الترجمة بين الكتاب المقدس وبين الكتب الدنيوية . فترجمة الكتاب المقدس ـ كما يرى جيروم ـ عملية بالغة الصعوبة تتطلب من المترجم طاقة فوق طاقات البشر ، لأن الكتاب المقدس مرتبط باسم الرب ، ولذا فهو في درجة تفوق كل ما يكتبه البشر . ومن هنا فان اتباع نهج الترجمة الحرة المطلقة ـ وما يصاحبها من ابتعاد عن النص ، وفق مذهب شيشرون ـ نهج لايصلح لترجمة الانجيل . ومن ناحية أخرى فإن الترجمة الحرفية التي يلتزم فيها المترجم بما ورد في النص كلمة كلمة ، لاتفى بالحاجة كذلك ، لأن هذا النهج وذاك يشوهان النص ويفسدانه . ولذا فإن جيروم يرى أن قوام الترجمة الصحيحة هو استيعاب المترجم لمكونات النص الأجنبي بواسطة سبل التعبير في لغة المترجم الأم ، لا في لغة النص الأجنبي ، الأمر الذي يقتضى أن يكون المترجم متقنا تمام الاتقان للغته الأم ،

---

(٣) انظر : قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية ، ص ١٢٤ .

(٤) من أشهر أنصار مدرسة شيشرون في الترجمة مارك فابيو كوينتليان (حوالي ٣٠ ـ ٩٦ ميلادية) وهو معلم خطابة روماني معروف ، وبلينيو الأصغر (٦١/ ٦٢ ـ حوالي ١١٤ ميلادية) خطيب معروف كذلك وأول من كتب الرسائل الأدبية .

(٥) القديس جيروم سافرونيك (٣٤٠ ـ ٤٢٠ ميلادية) قس منح لقب القديس لخدماته للكنيسة . ولد في دالماتسيا على بحر الأدرياتيك ، وتلقى تعليمه في روما ، وقضى الجزء الأكبر من حياته في أديرة آسيا الصغرى . عرف بترجمته للانجيل وتفسيراته له ، وكتاباته الدينية . انظر « قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية » ص ١٢٦ ـ ١٣٢ .

(٦) لمزيد من التفصيل انظر « تيودور سافوري » « فن الترجمة » Theodore Savory. The Art of Translation. Tonathen Cape 1968.

وهـذا لايتأتى عـادة إلاعن طريق تعليم المتـرجم تعليما خاصا . ومن ناحية أخرى على المترجم أن يتحرى الدقة في الأداء أثناء الترجمة ، وذلك عن طريق الحفاظ على كل ما يكتشفه من مكونات في النص الذي ينقله إلى لغته ، ثم يلتزم بترجمة هذه المكونات ترجمة سليمة . وفي بعض الأحيان قد يكـون من غير الممكن تحقيق التـطابق بين مكونات الأصل المنقول منه وبين ترجمته ، ولذا فواجب المترجم في مثل هذه الأحوال هو السعي للحفاظ عـلى الكل لا على الجزء ، أي يركز اهتمامه على المعنى الكلي للنص مع الأخذ في عين الاعتبار بأن يكون كلامه مرتبطا بعضه ببعض .

غـير أن النص المنقـول منـه يتضمن ، إلى جـانب المكونات المعنوية ، مكونات أسلوبية جمالية ، وعلى هذا فمهمـة المتـرجم في هـذا المجـال هي الحفـاظ عـلى الخصائص المميزة للنص (proprietos) وطلا وته (uratia) وقـوته التعبـيرية (robur) ومـذاقة (sapor) ومـوسيقـاه (egffonia) . ويـرى جيـروم أن الخصـائص الجمـاليـة الا سلوبيـة تختلف باختلاف اللغـات ، الأمر الـذي يترك أثـره في عملية الترجمة ، حيث يصعب ـ كما يقول جيروم ـ الحفاظ في بعض الأحيـان عـلى « سحـر » الاشيـاء المعبـر عنهـا تعبـيرابليغا في اللغـة الأجنبية . ويـرجع ذلـك الى أنه « لكل لغة خصائصها اللغوية وعباراتها المتنـاقضة من حيث المعنى ، وتراكيبها اللفظية المجازية ، فضلا عن اختلاف الصيغ النحوية والصرفية بين اللغات » (٧)

وعلى هذا النحو نجد أن جيروم لا ينطلق في منهجه في الترجمة من الاعتبـارات الجماليـة البلاغيـة ـ مثلما كان يذهب شيشرون وتلامذته ـ بل اهتم بالمكونات المعنوية للنص المنقول منه والمطابقة بينها وبين مكونات مقابلة لها في لغـة الترجمـة ، وذلك عـلى أساس الأخـذ في عـين الاعتبار بالخصائص اللغوية في الأصل وفي الترجمة بغية أداء الترجمة أداء دقيقا . فهو في منهجه يجمع بين الالتزام بما جاء في النص المنقول منه من معان وأفكار ، لا بما جاء فيه من ألفاظ وعبارات تفرض الترجمة الحرفية الا لتزام بها أثناء التـرجمة بغض النـظر عن صلاحيـة تسلسلها أوموافقتها لمقتضيـات التعبير في اللغـة المنقول اليهـا ، وينادى جيروم بتحليل النص واستيعابه في إطار أصول التعبير اللغوى في لغة المترجم بشرط عدم الابتعاد عن فحوى الكل .

شهدت العصور الوسطى نشاطا ملموسا في حـركة الترجمة . ويرجع ذلك الى الكشوف الجغرافية واتساع رقعـة التعامـل السيـاسى والاقتصـادي والثقـافي بـين الدول . ومن ناحية أخرى أدى تطور الفلسفة والأدب والدراسات اللغـوية إلى ازدهـار حركـة الترجمـة حيث أستوعبت كل الانجازات الأدبية والعلمية للعالم القديم والشرق الغربي . ولقد كان للنهضة العربية عظيم الأثر في إثـراء الفكر الأوربي ودفـع تقـدم الفلسفـة والعلوم والدراسات الأدبية واللغوية . وكانت حركة الترجمة عند العرب قد بلغت أوج رقيها في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين . « ففي بغداد قام السوريون بترجمة مؤلفات أرسطو وأفلاطون ، وجالينوس وأبوقـراط وغيرهم إلى اللغة العربيـة ، وأصبحت بغداد المكـان المركـز الذي يمكن أن يطلق عليه اسم « مدرسة التـرجمة » بكـل ما تحمله هذه الكلمة من معان ، وهي المدرسة التي أصبح التراث العربي مدينا لها في الكثير . » (٨) ولقد امتدت أهمية الترجمات العربية للتراث القديم الى ماوراء حدود

(٧) قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية ـ ص ١٣٢ .

(٨) تيودور سافوري . فن الترجمة ـ ص ٣٨ .

الزمان والمكان . فقد أدى اهتمام الأوروبيين بما حققه العرب من تطور في شتى مجالات العلوم الى انشاء مدرسة خاصة للترجمة في توليدو باسبانيا لنقل المؤلفات والترجمات العربية الى اللغة للاتينية ، مما جعل التراث الحضاري العربي في متناول يد العلماء والمفكرين الأوربيين . ومن ناحية أخرى شهدت العصور الوسطى تطورا كبيرا في تبلوركيان اللغات القومية الأوربية ، بحيث لم تعد اللاتينية وحدها لغة الفكر والفلسفة والعلوم والأدب . وقد صاحب تطور اللغات القومية الأوربية رسوخ الأشكال والأنماط الأدبية وظهور أساليب جديدة في الكتابة الأدبية . كما كانت العصور الوسطى كذلك بداية تشكل أسس الفلسفة الحديثة ، وعلوم اللغة والأدب وغير ذلك من العلوم الانسانية . ولقد ارتفع كل ذلك بمستوى الترجمة سواء من ناحية الممارسة العملية أو من ناحية التنظير ، فجاءت منا هجها معبرة عن روح العصر .

المنهج التصحيحى في الترجمة :

اسهمت المدرسة الفرنسية إسهاما كبيرا في تثبيت دعائم وجود الترجمة ككيان ابداعى فنى قائم بذاته . ولقد ظهر فى فرنسا إلى جانب الاتجاه الحرفيّ المبنى على الترجمة كلمة كلمة والاتجاه الحر المطلق الأداء ، اتجاهٌ جديدٌ قوامه التصحيح فى الترجمة . وكان اتين دوليه(٩) أول من نادى بهذا الاتجاه فى كتابه الذى يحمل عنوان « الخطيب الفرنسىL'Orateur Fransais » (١٥٤٠) ، حيث تضمن بابا بعنوان « طريقة الترجمة ترجمة صحيحة من لغة الى أخرى » . ولقد بنى إتين دولية اتجاهه التصحيحى فيةالترجمة على أساس ضرورة فهم المترجم لمحتوى الأصل الذى يترجم منه فهما جيدا بجانب ادراك قصد الأديب الذى يترجم له ، وبالاضافة الى ذلك من الضرورى أن يكون المترجم متقنا للغته الأم واللغة الأجنبية التى يترجم منها ، كما ينبغى على المترجم أن يبتعد عن الترجمة كلمة كلمة لأن هذا من شأنه تشويه مضمون النص والاخلال بالتعبير الفنى ، وفى حالة ما اذا كانت الترجمة تؤدى من لغة أكثر تطورا الى لغة تقل عنها من حيث المستوى ، فينبغى على المترجم السعى الى تطوير اللغة الأخيرة بصفة مستمرة ، هذا الى جانب حسن اختيار الألفاظ والتعابير ، وتنظيمها فى السياق بهدف الوصول فى الترجمة الى ما يحتويه النص الأجنبى من فكر وجوانب فنية .

وفى اطار هذه المبادىء كان اتين دوليه يترجم واضعا نصب عينيه « تطوير » اللغة من خلال الترجمة ، مع التركيز على « السلاسة والتناسق » ، بحيث يمتد ذلك ليشمل لاشكل اللغة وحده ، بل وفكر الأديب كذلك . فقد كان يستبعد أثناء الترجمة كل مايراه غير ضرورى من وجهة نظره ، ويضيف من عنده ما يرى ضرورة اضافته . ولقد ساعد على انتشار الاتجاه التصحيحى فى الترجمة فى فرنسا وخارج حدودها على امتداد أوربا كلها ـ رجحان كفة الاسلوب الكلاسيكى فى الترجمة .

كان الاسلوب الكلاسيكى فى الترجمة ينطلق من قواعد جمالية ثابتة تشكل أساس الفنون والآداب بصفة عامة . وكان الأدب الفرنسى يعتبر المثل الأعلى فى هذا المجال ، ولذا كان من الضرورى أن تتفق الترجمات ومتطلبات معايير الأدب الفرنسى وذوقه . وكان من الممكن للمترجم أن يقوم بأى شكل من أشكال التغيير

(٩) اتين دولية (١٥٠٩ ـ ١٥٤٦) من كبار أعلام عصر النهضة في فرنسا ، وهو عالم لغوي وفيلسوف وشاعر ومترجم تلقى تعليمه في فرنسا وايطاليا . ولقد دفع اتين دولية حياته ثمناً للترجمة ؛ حيث اتهمته محاكم التفتيش بتحريف أفكار أفلاطون في ترجمته له ، مما يزحزح فكرة أزلية الروح ، ولذا كانت الترجمة وليدة فكر المترجم الكافر ، وصدر الحكم باحراقه ، وتم ذلك في ٣ يوليو ١٩٤٦ بباريس ـ انظر « قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية » ـ ص ١٤٠ .

سواء بالحذف أو بالاضافة بهدف إرضاء الذوق الفني لأبناء وطنه ، هذا بغض النظر عن خصائص النص المترجم منه وما ورد فيه من أفكار ومعانٍ وسبل تعبير . ولقد أذكت العقلانية التنويرية التي سادت عصر النهضة هذا الاتجاه ، حيث ركزت اهتمامها على محتوى الفنون والآداب القديمة دون التطرق إلى القيم الفنية لصياغتها في لغاتها الأصلية . ولقد أصبح الهدف الأساسي للترجمة فترة عصر النهضة هو موافقة ذوق الأمة النابع من طبيعتها ، وبات جمهور القراء مصدر المعايير السليمة للحكم على الترجمة ، الأمر الذي جعل من الضروري أن يكون المترجم متمتعا بحس خاص بما يمكن أن يثير اهتمام القارىء أو اشمئزازه لدى الأديب الأجنبي .

كما ساهم في انتشار اتجاه الترجمة التصحيحية والترجمة الحرة غير المقيدة والتي تصل إلى حد إعادة صياغة الأثر الأدبي صياغة جديدة تماما ـ الجدل الذي ظهر في فرنسا في الثلث الأخير من القرن السابع عشر حول القديم والجديد ، حيث كان بعض المفكرين يرون تفوق الجديد على القديم ، وعلى هذا فإن فنون الرومان أسمى قدرا من فنون الاغريق لأنها جاءت بعدها من حيث الفترة التاريخية فأخذت الكثير من فنون الاغريق واستفادت منها في رقيها . وكان لهذه النظرة أثر كبير في استيعاب الآداب القديمة في أوربا ، مما انعكس بدوره على أساليب معالجة الترجمة والخروج بالأداء الى اعادة الصياغة وفق الأطر الجمالية الجديدة .

الالتزام ومسئولية المترجم

لا شك أن الدقة في الأداء من بين الأسس الضرورية في عملية الترجمة . ولقد ارتبطت الدقة في الترجمة في بادىء الأمر بقضية الالتزام المقيد وغير المقيد في الأداء ، وبحيث يجيء النص في نهاية المطاف في شكل امتزاج بين المضمون والألفاظ المكونة لهذا المضمون . ولا يتأتي هذا الامتزاج ـ كما يقول ليوناردو بروني أرتينو(١٠) ـ إلا بنقل كل خصائص النص الأجنبي نقلا تاما وبشرط أن تفي الألفاظ بالمضمون ، وتفي السبل البلاغية باحتياجات الألفاظ . ويرى ليوناردو بروني أن كل عنصر من عناصر النص لا يقل أهمية عن غيره ، ومن هنا ضرورة عدم إغفال أي عنصر من العناصر أثناء الترجمة . ولكي يتحقق الامتزاج المطلوب بين مضمون النص وألفاظه ، ينبغي على المترجم ألا يكون عارفا باللغة والأدب فحسب ، بل متقنا لهما اتقانا تاما ، مما يتيح له امكانية الابتعاد عن الالتزام الحرفي في الترجمة . فمن المفروض في المترجم أن يكون جامعا لقدرات لغوية ومعرفية ـ وهي قدرات يمكن تنميتها من خلال التعليم وتحصيل العلوم ـ وللملكة أدبية ، وذلك كي يتمكن من إخراج النص المترجم اخراجا فنيا ابداعيا . ومن ناحية أخرى على المترجم أن يكون واعيا بمسؤليته تجاه عظمة الأديب الذي يترجم له من جهة ، وتجاه القارىء من جهة أخرى ، لأن الترجمة الرديئة من شأنها أن تضل القراء . ومع توافر كل هذه الشروط ينبغي على المترجم أن يكون واعيا بأن كل ما جاء في النص الذي يترجمة من ألفاظ وتعبيرات مجازية وسبل بلاغية ـ من وضع الأديب الأجنبي الذي ارتبط في صياغتها بواقع الاستخدام اللغوي في بيئة لغته الأم ، ولذا فإن واجب المترجم هو ايجاد مقابلات لذلك وفق ما تمليه عليه ضوابط الكلام في لغته .

غير أن الالتزام بالنص المنقول منه قد يتخذ شكلا آخر يعتمد لا على المطابقة بين النص المنقول منه وترجمته ، بل على المقارنة بينهما ، وذلك لأنه من غير

(١٠) ليوناردو بروني أرتينو (حوالي ١٣٧٤ ـ ١٤٤٤) مفكر ايطالي كتب في الفلسفة وعلم الجمال والتاريخ ، وله عدد من المؤلفات الأدبية ، ولقد وضع رسالة في الترجمة عام ١٤٤٠ بعنوان « في الترجمة الصحيحة » . انظر « قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية ـ ص ١٤٦ ـ ١٤٧ .

الممكن تحقيق التطابق التام بين النص الأصلي والترجمة ـ كما يقول جاك بليتيه ديومانس[(١١)] ولـذا فإن غـاية الترجمة هي الوصول إلى أكبر قدر من المقاربة بين الأصل وترجمته . إن الالتزام المقيد ، أي الحـرفية ، والتـرجمة ذات الحرية غير المقيدة يفسدان كل مـا يشكل جـوهر النص الأجنبي . ويبني جاك بليتيه نظرته إلى الالتزام في الأداء على أساس وصـول المترجم إلى مستـوى مؤلف النص الأجنبي من حيث تمكنـه من خصـائص النص اللغوية والجمالية ، فضـلا عن توافـر الملكات الأدبيـة لديه . ومن هنا يسهل على المترجم المحافظة على أسلوب الكاتب الذي يترجم له وعلى مميزات كتابته ، بجانب الالتزام بخصائص اللغة التي يترجم إليها . ويرى جاك بليتيه أن المترجم الذي يمكنه ترجمة فرجيل[(١٢)] عبـارة عبارة وكلمة كلمة يستحق بالغ الثناء ، ذلك لأنه ما من سبيل آخر أمام المترجم سوى تحقيق المقارنة بينه وبـين الأديب الأجنبي . وفي هـذه الحالـة وحدهـا يستطيع المترجم أن يرى تطابق لغة الترجمة ولغة النص الأجنبي في كـل جـوانبهـا الجمـاليـة ، وهنـا تكمن عـظمـة الترجمة .[(١٣)]

ويستكمل بيير دانييل جويه[(١٤)] إتجاه الالتزام بالنص المترجم منه موضحا الجـوانب المتعلقة بفن الأداء عـلى أساس الالتزام . فالالتزام من حيث الأداء يعني مواءمة الكلمـة للكلمة والعبـارة للعبارة . ويـرى بيير جـويه ضـرورة التعبير عن الكلمـة بكلمة مثلهـا مع مـراعاة موقعها في النص ، وبـالتالي ينبغي صيـاغة العبـارات بحيث تتضمن نفس الكم من الالفاظ الورادة في النص المنقول منه ، ولكن بشرط أن يكون ترتيب الألفاظ في العبارة مستهدفا الافادة المعنوية . ولكن الأمر لا يقتصر على هذا وحده بل من الضروري أن يعكس هذا الترتيب الخصائص الجمالية والفنية الموجودة في النص الأصلي . وبهذه الضمانات وحدها لا يزيد النص المترجم شيئا عن النص الأجنبي الذي ترجم منه ، وتصبح الترجمة عملا متكاملا ، تقدم الأديب الأجنبي للقارىء كما هو بكل ما له من مميزات ترفع منزلته ، ومن عيوب تحط من شأنه .

وعلى هذا النحو نجد أن الالتزام بالنص المترجم منه يقوم على أساس المكونات اللفظية الواردة في النص ، ويتطرق الى شكل الأداء أثناء الترجمة بهدف الوصول الى التطابق أو المقارنة بين النص الأصلي والترجمة ذاتها . غير أن الالتزام بالنص المترجم منه قد يشمل جانبا واحدا فقط من تلك الجـوانب التي تشكل بنيـان الأصل مـع امكانية الحرية في التعبير على أساس من الانطلاق غير المقيد . فقد كان نيكلاس فـون فيلي [(١٥)] من أنصـار الحرية غير المقيدة في الترجمة ، الا أن منطلقه في الأداء كـان الالتزام بتـطابق المعنى بين الأصـل المترجم منـه والترجمة . فالتطابق المعنوى هو الأساس في الترجمـة ، وبغض النظر عن ان تكون اللغة التي تكتب بها الترجمة مفهومة أو غير مفهومة للقارىء ؛ فهذا أمر غير هام ، ذلك لأن الترجمة لا تؤدي للقارىء العادي ، بل تؤدي لمن يستطيع فهمها ومقارنتها بالأصل المترجم منه . ومثل

---

(١١) جاك بليتيه ديومانس (١٥١٧ ـ ١٥٨٢) ـ أديب ومترجم فرنسي .

(١٢) فرجيل (٧٠ ـ ١٩ قبل الميلاد) شاعر ومفكر روماني شهير .

(١٣) انظر « قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية ـ ص ١٥٦ .

(١٤) بيير دانييل جويه (١٦٣٠ ـ ١٧٢١) أديب ومترحم فرنسي ـ انظر المرجع السابق ـ ص ١٥٦ .

(١٥) نيكلاس فون فيلي (حوالي ١٤١٠ ـ بعد عام ١٤٧٨) أديب ومفكر اساني الماني .

هـذه المقارنـة لا يمكن أن تتحقق إلا في اطار التـطابق المعنوي بين النص الأجنبي وترجمته .

كما كان الالتزام بتطابق المعنى في الأصل وفي الترجمة أساس نهج هنريخ شتينخفيل[١٦] كـذلك . فضـرورة الترجمة الصحيحة ـ كما يقول ـ تقضي بالالتزام بما ورد في النص الأجنبي من معـان الى جـانب الأخـذ في عـين الاعتبار بخصائص اللغة المنقول اليهـا ، وذلك كيـلا ينزلق المترجم الى المحاكاة اللغوية بين الأصل والترجمة . وفي اطـار هذا النهـج سار ألبـريخت فون أيبي[١٧] في ترجماته . فالترجمة من وجهـة نظره ليست عمليـة نقل للالفاظ ، بل هي عمل يعتمد في أساسه على نقل المعنى وفهم الموضوع قيد الترجمة ، بحيث يمكن التعبير عنه في لغة الترجمة بأكبر قدر من الوضوح وأفضـل صورة من صور الأداء .

ولقد خطا مارتن لوثر[١٨] خطوات واسعة على أساس الالتزام بمكونات المعنى الواردة في النص المنقول منه . ولقد اشتهر مارتن لوثر بترجمـاته لحكـايات ايسـوب ، وبترجمته للانجيل ، والتي استغرق أداؤ ها خمسـة عشر عاما . وإذا كان مارتن لوثر قد انطلق في تـرجماتـه من منطلق الالتزام بالتطابق المعنوي بين الأصل والترجمة ، إلا أنه اتبع نهجا مرنا في صياغة العبارات أثنـاء الأداء بهدف التأثير في القارىء بقـدر تأثير النص الأصلي في قارئيه . ولقد راعى مارتن لوثر في تـرجماتـه لحكايـات ايسوب تقاليد الفلكلور في صياغة اسلوبه في الترجمة بغية أن تجيء الترجمة صورة من صور قص الحكايات الشعبية بين الأهل والأصدقاء . أما النهج الذي اتبعه مارتن لوثر في ترجمته للانجيل فيعتمـد على صـدق نقل المضمـون المعنوى مع مرونة صياغة نص الترجمة وفقـا لمقتضيات اللغة الألمانية ، وهو بذلك ينحو نحو جيروم في التحرر من قيود لغة النص المنقول منه وتأثيرها ، والتعبير عن المضمون بلغة ألمانية مفهومة وسليمة . وفي هذا يقـول مارتن لوثر : « لا ينبغي سؤال حروف اللغة اللاتينية عن كيفية الحديث باللغة الألمانية كما يجب ، بل ينبغي سؤال أم الأسرة ، والأطفال في الشـوارع ، والرجـل العادي في السوق والمتمعن فيما يقولون ، ووفقا لذلك تؤدي التـرجمة ، وعنـدئذ سيـدركون ويـلاحـظون أن الترجمة تخاطبهم باللغة الألمانية » .[١٩]

ويشير يوجين نايدا[٢٠] إلى اهتمام مارتن لوثر باختيار الألفاظ وتركيب العبارات واغفال الألفـاظ الاغريقيـة والعبرية القـديمة المعبـرة عن الواقـع اذا كان هنـاك ما يقابلها في اللغة الألمانية ، كما كان مارتن لوثر يستخدم المجاز حيث لا يتطلب الأمر ذلك ، ولا يستخـدمه في حالات وفقا لمتطلبات السرد باللغة الألمانية .

من خلال هذا العرض الموجز نجد أن الفكر الترجمي قد تركز على العلاقة بين الأصل المنقول منه كعمل أدبي وبين الترجمة كنشاط ابداعي قوامه الخلق الفني ، هذا بجـانب التركيـز على العـلاقة بـين لغة الأصـل ولغـة الترجمة . ومن حيث الأداء ، فقد انتهج المترجمون إما

(١٦) هنريخ شتينخفيل (١٤١٢ ـ ١٤٨٢) طبيب وأديب ومفكر الماني .

(١٧) البريخت فون ايبي (١٤٢٠ ـ ١٤٧٥) أديب ومفكر الماني ، اشتهر بترجماته من الأدب الايطالي والأدب القديم .

(١٨) مارتن لوثر (١٤٨٣ ـ ١٥٤٦) المصلح الديني والاجتماعي الألماني الكبير ومؤسس المذهب البروتستانتي .

(١٩) انظر « قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية » ـ ص ١٥٠ .

(٢٠) انظر : نحو علم الترجمة . يوجين ا. نايدا . ترجمة ماجد النجار ـ مطبوعات وزارة الاعلام ـ الجمهورية العراقية ١٩٧٦ ـ ص ١٥٣ .

الالتزام الحرفي بما ورد في الأصل المترجم منه ، أو صياغة النص صياغة جديدة تتراوح بين الحرية المقيدة بما ورد في النص من معان ، أو الحرية المطلقة مع حذف أو اضافة لكل ما يروق للمترجم . ويحدد درايدن ثلاثة انماط للترجمة سادت عصر النهضة هي :

١ ـ التقيد بالنص الاصلي بمعنى ترجمة النص كلمة كلمة وسطر سطراً .

٢ ـ صياغة النص صياغة جديدة وهو نمط يظهر فيه عمل المؤلف واضحا وضوحا دقيقا ، ولكن المترجم يلاحق المعنى والاحساس بدلا من الكلمات .

٣ ـ المحاكاة حيث لا يمنح المترجم لنفسه حرية تغيير الكلمات والمعنى وحسب ، ولكنه يقلع عن الاثنين اذا اتضح له أن روح النص الأصلي تقتضي ذلك .[٢١]

كما نلاحظ اهتمام أصحاب المناهج الترجمية والمترجمين بلغة الترجمة واسلوبها ، فاوصوا بأن تكون منسجمة مع ضوابط اللغة المنقول اليها وأصولها ، وبحيث تجيء الترجمة طبيعية وسلسة . فالترجمة الجيدة كما يقول ألكسندر تايتلر[٢٢] هي « التي تنقل مميزات النص الأصلي نقلا كاملا وبحيث تكون مفهومة لأبناء لغة الترجمة كفهم أبناء لغة الأصل للغتهم الأم . »

ولقد شهد القرنان الثامن عشر والتاسع عشر تطورا كبيرا في الفكر الترجمي ارتباطا بتطور الفلسفة والتاريخ والآداب والدراسات اللغوية وغير ذلك من العلوم الانسانية والطبيعية . كما ساعد على هذا التطور نمو كيان اللغات القومية في أوربا وتميز ملامح استقلاليتها وخصائصها ، فضلا عن الاهتمام بتأثير الكلمة لا كوسيلة للتعبير عن الفكر وحده ، بل وكأداة للتعبير عن وجدان الانسان وأحاسيسه وتصوير قيمته كشخصية لها مقوماتها الخاصة بها . وبجانب ذلك تفتحت اللغات الأوربية لاستيعاب الصور الفنية الأجنبية عن طريق الترجمة ، الأمر الذي أثرى الامكانات اللفظية والتعبيرية لهذه اللغات .

ومن ناحية أخرى ازدهرت الترجمة وتباينت اتجاهاتها ومناهجها نتيجة تبلور مناهج الفكر الابداعي ، وهي المناهج التي انحصرت في :

١ ـ منهج عقلانية الفكر ، وفيه تغلب الفكر على الصورة الفنية .

٢ ـ منهج التعبير عن الذات وما يتبع ذلك من تغليب للصورة الفنية على الفكرة وتغليب الشكل الانفعالي الشعوري على التحليل في التصوير الفني ، وسيطرة الاتجاه نحو التعميم ، وهي العناصر التي كانت أساس تطور الرومانتيكية وغيرها من المذاهب غير الواقعية .

٣ ـ النهج التحليلي الفني وما ينادي به من وحدة الفكرة والصورة الفنية والتي يمكن تحليلها الى مكوناتها .

العقلانية والترجمة .

جاء النهج العقلاني في الترجمة ليسد الطريق على الترجمات الحرة التي كانت تضع في اعتبارها ذوق الفرد ، سواء المترجم أو القارىء ، أو ذوق المجتمع وقيمه وتقاليده . ومن ناحية أخرى برز النهج العقلاني في الترجمة ليكون على طرفي نقيض مع سيطرة المدخل الجمالي البلاغي في معالجة نصوص الترجمة وهو المدخل الذي جعل من الآداب الفرنسية مثلا أعلى يحتذى به في صياغة الترجمات . ولقد أدى إلى ظهور النهج العقلاني في الترجمة انتشار النظرية المنطقية الرياضية في فلسفة

(٢١) انظر « نحو علم الترجمة » ـ ص ٤٩ .

(٢٢) المرجع السابق ـ ص ٥٢ ـ ولقد وضع الكسندر تايتلر (١٧٤٧ ـ ١٨١٣) رسالة في الترجمة بعنوان « مبادىء الترجمة » .

اللغة ونظرتها تحت تأثير فكر ديكارت(٢٣) وسيطرة النهج العقلاني في المعرفة . فالعقل له الدور الأكبر في المعرفة الانسانية كما يعتبر المعيار الحاسم في تقييم نتائج البحث العلمي . ومهما كان دور التجربة عظيما ، الا أن أهميتها دون أهمية الاستدلال العقلاني ، والذي يتجسد تجسيدا كاملا في الرياضيات ، ولذا فان الرياضيات هي المثل الأعلى الذي تحتذى به كل العلوم الأخرى .

ومن ناحية أخرى فإن جميع أشكال المعرفة تتكرر بصفة دائمة بنفس أشكالها ، ومن هنا وحدة الفكر بصفة عامة . ولقد تركت أفكار ديكارت هذه بصماتها على الفكر والعلوم عامة . ولم يكن الفكر الترجمي بمعزل عن تأثيرها . ولقد انعكس هذا في نظرة بريتنجر(٢٤) إلى الترجمة . فالدقة المطلقة ـ كما يرى بريتنجر ـ هي السبيل الوحيد الذي يجعل النص المترجم يحمل سمات الأصل الذي ترجم منه . غير أن هذه الدقة تعني الدقة اللغوية وحدها لأن اللغات ـ كما يقول بريتنجر ـ هي الوسيلة التي يعبر بها الناس عن أفكار بعضهم بعضنا . وطالما كانت الأشياء والظواهر والحقائق ، وأشكال العالم الروحي الوجداني للانسان وصوره واحدة في الواقع العالمي ، فإن البشر على اختلاف أجناسهم يشتركون في الافكار . وبما أن الالفاظ والتعبيرات في اللغات المختلفة تعبر عن هذه الأفكار ، فيمكن القول بانها صالحة لتحل محل بعضها البعض في اللغات . ولا يوجد اختلاف بين اللغات وفقا لذلك الا في الخصائص الشكلية وحدها ، مثل الكيان الصوتي للغة ، والبناء النحوى وما الى ذلك . ومن هذا المنطلق فان مهمة المترجم هي نقل المعاني والمفاهيم في تواردها ، وبنفس العلاقات المتبادلة بينها في الأصل المنقول منه ، وبنفس قوة تأثيرها في قارىء الأصل ، الأمر الذي يتطلب من المترجم عدم الخروج عما جاء في النص المنقول منه من حيث الفكرة وسموها أو من حيث شكل الأداء وطريقته .

وللجمع بين روح النص وروح اللغة من الضروري أن يكون المترجم ـ كما يقول جردر(٢٥) مبدعا عبقريا ، يدرس الأديب ويعيش أحاسيسه ، بحيث يتمكن بعد ذلك من ترجمة خصائص اسلوب لغته في الكتابة ونقل سمات التعبير وأشكاله الواردة في النص الأصلي . وما من سبيل ـ كما يرى جردر ـ إلى تحقيق التطابق بين الأصل والترجمة إلا أن تكون الترجمة مبنية على أسس لغوية فنية تستهدف نقل الالفاظ والتعابير الواردة في النص الأجنبي بدقة لغوية يمكن معها تتبع ما جاء في النص الاجنبي من مكونات لغوية ، مع عدم اغفال المضمون الفكري والفني للأصل ، واختيار الأشكال والصيغ التي من شأنها عدم الايحاء لقارىء الترجمة بأنه يقرأ نصا أجنبيا ..

غير أن هذا المنطلق العقلاني في معالجة الترجمة واعتماده على ايجاد التطابق بين مكونات النص اللغوية لم يكن ليرضى الكثير من المفكرين . فعملية الترجمة ليست عملية نقل آلية قوامها أن يحل لفظ محل الآخر . فاللفظ لا يعبر عن مفهوم فقط ، بل يتضمن بالاضافة الى ذلك مكونات أخرى تعكس مختلف الجوانب التأثيرية

(٢٣) رينيه ديكارت (١٥٩٦ ـ ١٦٥٠) فيلسوف وعالم طبيعة ورياضيات وفسيولوجيا فرنسي كبير .

(٢٤) يوهان بريتنجر (١٧٠١ ـ ١٧٧٦) ناقد سويسري تناول مبادىء الترجمة في كتاب يحمل عنوان « نظرية الشعر النقدية » انظر « قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية » ـ ص ١٥٨ ـ ١٦١ .

(٢٥) يوهان جردر (١٧٤٤ ـ ١٨٠٣) مفكر ألماني له دور كبير في الحركة الفكرية الألمانية .

الانفعالية . ولهذا نجد ديدرو[٢٦] يفرق بين اللغة العامة المشتركة بين أبناء الأمة ، واللغة الخاصة المتمثلة في لغة الأحاسيس والوجدان ـ أي لغة الشعر والأدب . واللغة الأولى واضحة المعالم ، مفهومة ، تعبر عن الفكر وتصل الى أسمى منزلة لها في الفلسفة . أما اللغة الأخرى فتعتمد على الأحساس والشعور ، وبما أن الاحساس والشعور يختلفان من شخص الى آخر ، فمن الوهم الاعتقاد بتطابق الأقوال والأفكار في إطار هذه اللغة . وبجانب ذلك فان لغة الاحساس والشعور لغة غير محدودة ، وتتكون من عدد لا حصر له من لغات خاصة مثيلة تجود بها عبقرية الشعراء . وعلى هذا الأساس ـ كما يرى ديدرو ـ تختلف طرق التعبير عن الأفكار نفسها من فرد لآخر ، ومن شعب لآخر ، وبالتالي فان كل أثر أدبي يتميز بخصائص لغوية ترتبط ارتباطاً عضوياً بلغة معينة بما فيها من وسائل تعبيرية خاصة بها .

لم يكن الفكر الأوربي بعد عصر النهضة والتنوير ليقتصر على الأسس الفكرية للعالم القديم والعصور الوسطى وما ارتبط بها من معايير فنية في الآداب والفنون . ولقد شهد النصف الثاني من القرن الثامن عشر مولد الرومانتيكية وما طبعته من تأثير بعيد المدى في الفكر والآداب والفنون الأوربية . لقد استهدفت الرومانتيكية التأكيد على القيمة الذاتية للفرد وعالمه الروحي ، ونادت بحرية الفرد كشخصية لها كيانها ، وحرية الابداع الفني بعيداً عن المعايير المقيدة للحركة ، بحيث يصدق الفرد التعبير عن نفسه ، وابراز ما بها من ثروة وجدانية . والى جانب ذلك اهتم الرومانتيكيون بدراسة لغة الشعب ، وأدبه وفنونه الشعبية ، وأفادوا منها في مؤلفاتهم الأدبية والفنية . ولقد أثرت الرومانتيكية على الفكر الترجمي ، وأضافت الكثير من العناصر الابداعية في فن الأداء لا سيما أن معالجة الترجمة في اطار الرومانتيكية كانت تنطلق من مبدأ الشاعرية وعالمية الشعور والوجدان .

الرومانتيكية والترجمة :

انطلقت الرومانتيكية في معالجتها للترجمة من مفهوم دقة الترجمة في شاعريتها . فأساس الترجمة الجيدة ـ كما يقول شليجل[٢٧] ـ هو الاحساس بالنص إلى أقصى درجة وحتى ينسى المترجم « أناه » تماماً أثناء الترجمة . والى جانب ذلك من الضروري أن يبذل المترجم كل جهده في الاقتراب من النص الأصلي قدر الامكان أثناء الأداء ، على أن يخرج ما ورد بالنص من مضامين بأدوات مختلفة تنبع أساساً من أصول اللغة المنقول اليها . غير أن الأمر لا يقتصر على نقل المضامين وحدها ، بل يتعداها الى الصياغة في اطار المعالجة الفنية كي يصبح النص المترجم عملاً أدبياً إبداعياً . والسبيل الذي يصل بالمترجم إلى هذا الهدف هو ـ كما يرى شليجل ـ تقسيم النص الذي يترجمه إلى وحدات أسلوبية شكلية ثم محاولة الحفاظ على هذه الوحدات الشكلية في الترجمة . وكانت ترجمات شليجل تجسيداً لمنهجه هذا في الترجمة ، وهو المنهج الذي أوجزه في شعار يقول : « إن كل شعر ليس سوى ترجمة ، والأكثر من ذلك ، إن الترجمة الشاعرية الموضوعية ليست سوى شعر بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان[٢٨] » .

---

(٢٦) ديني ديدرو (١٧١٣ ـ ١٧٨٤) فيلسوف وكاتب ومفكر تنويري ، ومنظر للفنون ومن كبار الانسكلبيديين الفرنسيين ـ وكان لفكره دور كبير في الاعداد للثورة الفرنسية .

(٢٧) أغسطس شليجل (١٧٦٧ ـ ١٨٤٥) مفكر ومترجم الماني

(٢٨) انظر « قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية » ـ ص ١٨٥ .

كان اهتمام الرومانتيكيين بالشكل كبيراً بغية التأثير في وجدان القاريء . فالعمل الأدبي من وجهة نظر نوفاليس[٢٩] عبارة عن وحدة متكاملة من الشكل والمضمون ، مع أهمية الشكل ، لأنه أساس النغمة الاسلوبية في النص وسبيل قوة السحر في السرد ، هذه القوة التي تسلب اللب أثناء القراءة ، فضلاً عن أنها تشكك الروح الحقيقية للعمل الأدبي . والترجمة إما تكون ترجمةلغوية أدبية ، وإما تحويلية ، وإما اسطورية . والترجمة الاسطورية هي الضرب الأسمى من الترجمة ، ذلك لأن نص الترجمة يصبح في هذه الحالة نصاً أدبياً متكاملاً يصل الى المثل الأعلى في الأداء على غرار الأساطير الاغريقية . والترجمة اللغوية الأدبية تتطلب قدراً كبيراً من المعرفة والامكانات اللغوية ، ويعتمد أداؤ ها أساساً على الارتباط بروح الأديب الأجنبي وبما ورد في النص . أما الترجمة التحويلية فقوامها الشاعرية ، والمترجم الذي يؤدي مثل هذه الترجمة ـ فنان بمعنى الكلمة ، وعليه أن يكون « شاعراً لشاعر آخر » ، يستطيع التعبير عن فكرته هو وفكرة من يترجم له في آن واحد .

لم يكن الرومانتيكيون يقصدون بالمثل الأعلى في الأداء نمطاً محدداً من العمل الأدبي كما كان متبعاً في أسلوب الكلاسيكية ، كما لم يكونوا من أنصار النهج التصحيحي في الترجمة الذي يجعل المترجم أسير أذواق القراء والقيم الجمالية السائدة ، بل أسهموا في إيجاد صيغ جديدة في الأداء تعتمد على المقارنات اللغوية بين الأصل المنقول منه والترجمة ، والكشف عن المقابلات الوظيفية التي تؤثر في القاريء في إطار المتعارف عليه في بيئته اللغوية .

ولا جدال أن هذا المنطلق كان يتطلب من المترجم قدراً كبيراً من المعرفة بالأسس اللغوية العامة ، وبما يميز اللغتين المنقول منها والمنقول إليها من سمات وخصائص . ومن ناحية أخرى انتهج الرومانتيكيون نهجاً تحليلياً في تنظيرهم لمبادىء الترجمة وأصولها ، حيث اهتموا بتوصيف طرق الترجمة وأنواعها .

يصنف جوته[٣٠] طرق الترجمة إلى ثلاثة أنواع تميز بدورها ثلاث مراحل تاريخية للاتصال بين الشعوب ؛ **المرحلة الأولى** : هي المرحلة التي يستهدف فيها المترجم التعريف بالأثر الأدبي لأديب من أبناء بلد آخر إنطلاقاً من مفاهيم البيئة الحضارية للمترجم وخصائصها ، وفي هذه الحالة يمحو المترجم كل خصائص النص الأجنبي ويجعل الترجمة عنصراً من عناصر البيئة الأدبية المحلية ـ عنصراً مصاغاً بلغة واضحة مفهومة للجميع ؛ **والمرحلة الثانية** : هي المرحلة التي نحاول الانتقال فيها « الى البيئة الأجنبية ومناخها ، ولكننا لا نخرج في الواقع عن اطار استيعاب الأفكار والأحاسيس الغريبة عنا هذه ونسعى الى التعبير عنها بطريقتنا نحن ، أي بأفكارنا وأحاسيسنا[٣١] » . وفي هذه الحالة يعالج المترجم النص الذي يترجمه والمعاني الواردة فيه على أساس من الحرية مع بذل كل الجهد لايجاد المقابل لوسائل التعبير المتضمنة في النص المنقول منه ، ولكن بشرط أن تكون المقابلات نابعة من البيئة القومية ؛ **أما المرحلة الثالثة** : فهي المرحلة الأسمى والأخيرة ، ويقوم مذهبها على السعي إلى جعل نص الترجمة مطابقاً تمام التطابق مع النص المترجم منه ، وبحيث لا يكون النص المترجم صورة طبق الأصل من النص الأصلي ، وانما نص أدبي في يحل

(٢٩) نوفاليس اسم مستعار ، والاسم الحقيقي هو فريدريك فون جاردنبرج (١٧٧٢ ـ ١٨٠١) ألماني ومن كبار منظري الرومانتيكية .

(٣٠) يوهان فولفجانج جوته (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢) شاعر ومفكر ألماني كبير ، ترجم العديد من المؤلفات من الايطالية والانجليزية .

(٣١) « قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية » ص ١٩١ وما بعدها .

محل النص الأصلي - نص يبدو بوتقة تنصهر فيها الخصائص القومية والخصائص الأجنبية ، الأمر الذي يجعل القاريء يخرج بذوقه من المستوى القومي إلى مستوى العالمية على أساس مبدأ الاندماج والتقارب الوجداني مع أبناء الشعوب الأخرى . ومن خلال هذا التوصيف لمراحل الترجمة وأنواعها يتطرق جوته إلى قضية هامة من قضايا الترجمة هي : هل وظيفة المترجم هي نقل القاريء إلى عالم مؤلف النص المنقول منه أو ، على النقيض من ذلك ، نقل عالم المؤلف الى القاريء ؟ وفي هذا يحدد جوته منهجين للترجمة بقوله : « هناك مبدآن للترجمة : المبدأ الأول يتطلب نقل المؤلف الأجنبي إلينا ، بحيث يمكن أن نرى فيه واحداً من أبناء وطننا ، والمبدأ الثاني ، على العكس من ذلك ، يتطلب منا أن ننتقل نحن الى عالم هذا الأجنبي ونتكيف مع ظروف حياته ، ونظام لغته وخصائصها[٣٢] » . غير أن جوته لم يتعرض للتمييز بين هذين المنهجين ، ولكنه يتناول الطريق الذي ينبغي على المترجم اتباعه خلال ممارسته للترجمة . فعلى المترجم « أن يصل الى كل العناصر الواردة في النص الأصلي حتى العناصر التي من غير الممكن ترجمتها ، وفي هذه الحالة وحدها يمكن معرفة الأمة الأجنبية واللغة الأجنبية معرفة حقة[٣٣] » .

لم تكن قضية العلاقة بيم المترجم والمؤلف والواقع الذي يعيشه القاري تشغل اهتمام المفكرين والأدباء والمترجين الألمان وحدهم ، بل امتدت لتشمل الفكر الترجمي في دول أوروبية أخرى . فقد تناول عدد كبير من الكتاب والشعراء والمترجمين في روسيا هذه القضية من خلال معالجتهم للترجمة معالجة رومانتيكية المنهج ممزوجة باتجاهات تصحيحية أو بأسلوب التنوير تأثُّراً بالمثل الأعلى الفرنسي . ويتضح هذا بجلاء في فكر جوكوفسكي[٣٤] وترجماته ، الذي كان يتتبع خطى الرومانتيكية ونهج المدرسة التصحيحية في الترجمة اقتناعاً بضرورة تمتع المترجم بموهبة الابداع الفني بمعنى القدرة على التخيل والاحساس بامكانيات الوسائل التعبيرية في اللغة بحيث يصبح على مستوى المؤلف نفسه . ويسير فيدينسكي[٣٥] على نهج جوكوفسكي في الترجمة إلا أنه كان يغلِّب التصحيحية في تعامله مع قضية العلاقة بين المترجم والمؤلف والواقع الذي يعيشه القاريء لدرجة أنه كان يصور أبطال ترجماته وكأنهم من مواطني بلده يعيشون الواقع الروسي . ويعلل فيدينسكي منطلقه هذا بقوله : « إن أولى وأهم واجبات المترجم الموهوب في عملية نقله الفني لأديب من الأدباء هو أن يوجه إهتمام القاريء الى روح الأديب وجوهر أفكاره . وحين يتهيأ المترجم للترجمة ، عليه أن يندمج في قراءة الأديب ، ويعيش معه ويعايش أفكاره ، ويفكر بعقله ، ويحس بقلبه ، ويتخلى في هذه الأثناء عن ذاته ونمطه في التفكير . على المترجم أن ينتقل بالأديب إلى السماء الذي يعيشها هو ، والمجتمع الذي يعيش فيه هو . عليه أن ينتقل بالأديب على هذا النحو ، ثم يسأل نفسه : ما هو الشكل الذي كان يمكن أن يصيغ فيه الأديب أفكاره وينقلها إلى الآخرين ، لو كان يعيش في نفس الظروف التي يعيشها المترجم[٣٦] » .

---

(٣٢) المرجع السابق - ص ١٩٤ .

(٣٣) المرجع السابق - ص ١٩٤ .

(٣٤) فاسيلي أندريفتش جوكوفسكي (١٧٨٣ - ١٨٥٢) شاعر ومترجم روسي كبير .

(٣٥) ايرنارخ ايفا نفتش فيدينسكي (١٨١٣ - ١٨٥٥) مترجم وعالم تربوي ومؤرخ للأدب الروسي .

(٣٦) « قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية - ص ٢٢٠

ويعـارض بيلينسكي[٣٧] النهـج التصحيحي في الترجمة من منظور المنطلق الواقعي في معالجة الأدب . فالترجمة التصحيحية تخل بأمانة النقل ، ولذا فإن نهج الترجمة الصحيحة هو العمل على نقل روح النص الأجنبي ، الأمر الذي يتطلب أن يكون المترجم فناناً مبدعاً . واذا كان نقل روح النص الأجنبي يقتضي بعضاً من التعديلات والتغييرات ، فان لكل مترجم حدوداً تقيد حركته في التعديل أو التغيير . « فمن الذي يملك الحق في تعديل أو تغيير أو اختصار أو توسيع فكر العبقري ؟ لا يقوى على ذلك إلا عبقري مثله ! اذن ما هو هدف الترجمة ؟ إن هدفها هو إعطاء أقرب تصوّر عن الأثر الأدبي الأجنبي على حالته كما هو . وفي حالة قيام المترجم بادخال إضافات أو تعديلات على النص كي يصبح أفضل من صورته التي وضعها فيه مؤلفه ، فان الترجمة لن تكون دقيقة وبالتالي لن تكون جيدة . ولا يحدث مثل هذا التصرف من جانب المترجم إلا اذا كان الأصل الأجنبي ضعيفاً ، إذ أنه يستحيل جعل الأثر الأدبي الجيد لشاعر عظيم عملاً أفضل من الأصل عن طريق الترجمة ، ذلك لأن التعديلات والاضافات تفسده : فاننا في ترجمات جوته نريد أن نرى جوته نفسه ، وليس شخص مترجمه ، وحتى لو تولىّ بوشكين[٣٨] نفسه ترجمة جوته ، فاننا نطالبه أن يرينا جوته لا نفسه[٣٩] » ومن ناحية أخرى ينبغي مراعاة التجسيد اللغوي للنص المترجم بحيث تكون لغته مفهومة طبيعية سلسة كما لو كان كاتب الأصل المنقول منه روسياً من وجهة نظر دقة التعبير وتناسق الأسلوب .

ويقسم بيلينسكي الترجمة الى ترجمة شاعرية قوامها حرية التعبير الجمالي وهدفها الأساسي تعريف القاريء بالأثر الأدبي وكاتبه ، والنوع الثاني من الترجمة هو الترجمة الأدبية التي تتحرى الالتزام بما ورد في النص الأجنبي ، فلا تسمح بالاضافة أو التعديل أو الحذف ، وهدفها هو أن يحل النص المترجم محل النص المنقول منه من حيث القيمة الفنية والأدبية والتاريخية ، بحيث يؤثر في القاريء ويتيح له امكانية التمتع بالأثر الأدبي والحكم عليه .

ولقد اتبع الكاتب الروسي تورجينيف[٤٠] منهجاً رومانتيكياً تنويرياً في معالجته لقضية الترجمة . فالترجمة ـ كما يقول تورجينيف ـ مخصصة بصفة أساسية لكل من لا يعرف النص الأصلي من القراء ، ومن هنا فانها إما تكون ترجمة تستهدف تعريف القاريء بأثر أدبي جيد من الآثار الأدبية الأجنبية ، أو تكون ترجمة « يحاول الفنان فيها إعادة خلق عمل عظيم على أسس إبداعية وبقدر ما له من موهبة ابداعية ، وبقدر ما له من قدرة على التشرب بأفكار وأحاسيس الأديب الأجنبي ـ يكون اقترابه من تحقيق هذه المهمة الصعبة[٤١] » وهذا النوع من الترجمة هو الذي يصبح فيه النص المترجم أثراً أدبياً أصيلاً ، لا يشعر فيه القاريء بأي من مظاهر تكييف النص مع الواقع أو بما تعرضت له مكونات النص المنقول منه من معالجات داخل العالم الوجداني للمترجم نفسه .

(٣٧) فيسريون جريجورفتش بيلينسكي (١٨١١ ـ ١٨٤٨) ناقد أدبي روسي شهير .

(٣٨) الكسندر سيرجيفتش بوشكين (١٧٩٩ ـ ١٨٣٧) من كبار الشعراء والأدباء الروس .

(٣٩) انظر « قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية » ـ ص ٢٣٩ .

(٤٠) ايفان سيرجيفتش تورجينيف (١٨١٨ ـ ١٨٨٣) كاتب رومانتيكي روسي كبير .

(٤١) « قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية » ـ ص ٢٤٢ .

اللغة والفكر الترجمي :

لم يغفل أحد ممن تناولوا أصول الترجمة وضوابطها عنصر اللغة أثناء صياغته لمباديء الأداء الترجمي ومذاهبه . فاللغة كانت ولا تزال الأداة الرئيسية لنقل نص من النصوص من لغة الى أخرى . ومن الملاحظ أن محور التناول اللغوي لقضية اللغة والترجمة كان يدور حول العلاقة بين النص المنقول منه والنص المنقول اليه . واتسمت هذه العلاقة عند أنصار الالتزام الحرفي بالنص المنقول منه بالمحاكاة اللغوية لمكونات النص الأجنبي بغض النظر عن مواءمتها لمتطلبات البيئة اللغوية لقاريء الترجمة ، ودون مراعاة لما اذا كانت لغة الترجمة مفهومة أو غير مفهومة . أما أصحاب المدارس الأخرى فقد أولوا لغة الترجمة عناية كبيرة نابعة من اهتمامهم بالشكل . فنجد أنهم أشاروا إلى ضرورة تحليل مكونات النص المنقول منه ، وتحديد خصائصه المعنوية إما على أسس أسلوبية جمالية ، كما كان منطلق أنصار النهج الجمالي البلاغي ، وإما على أسس معنوية ، كما ركز جيروم وتلامذته فيما بعد . وكان الهدف الرئيسي لهؤلاء وأولئك هو سلاسة التعبير وتناسقه في الترجمة ، وتحقيق التكامل المعنوي بين النصين المنقول منه والمترجم ، والوفاء بالمضمون الى جانب الوفاء بمتطلبات الأسلوب . وعلى هذا نجد أن التناول اللغوي في اطار هذه المعايير لم يكن يخرج عن الجانب الوظيفي للغة كأداة للتعبير الجمالي . ولقد أضافت المدرسة التصحيحية الى الجانب الوظيفي هذا عنصراً جديداً يتمثل في امكانية تطوير اللغة من خلال الترجمة . وكانت الحاجة آنذاك تتطلب ذلك ، لأن اللغات الأوربية لم تكن قد اكتسبت بعد أشكالها المستقلة ، وكان تأثير الاغريقية واللاتينية لا يزال واضحاً في الكتابات العلمية والأدبية . ومن ناحية أخرى حاولت المدرسة التصحيحية صياغة اسلوب كلاسيكي في التعبير اللغوي يعتمد على الأنموذج الفرنسي كمثل أعلى في معالجة الترجمة وفق القيم الجمالية السائدة آنذاك . ثم انتقلت المدرسة الألمانية بلغة الترجمة الى أرضية جديدة تقوم دعائمها على تطوير اللغة القومية من واقع البيئة اللغوية ذاتها ، وبحيث تكون لغة النص المترجم مفهومه وواضحة للجميع . وتطورت المعالجة اللغوية للترجمة على يد العقلانيين بتطرقها إلى قضية ارتباط وسائل التعبير اللغوية بالفكر والواقع . ولقد أوضحت هذه المعالجة وحدة الفكر ووحدة سبل التعبير اللغوي ، وانه اذا كان هناك اختلاف بين اللغات ، فانه ينحصر في الخصائص الشكلية للغة من حيث النظام الصوتي والنحوي وما الى ذلك . ثم اهتم الرومانتيكيون بجانب هام من جوانب التعبير اللغوي ـ هو الجانب الانفعالي التأثيري مستهدفين بذلك التعبير عن روح اللغة والوصول الى وجدان القاريء وشعوره . وانتهج الرومانتيكيون في هذا طريق المقارنات اللغوية والكشف عن المقابلات اللغوية وارتباطها بالواقع اللغوي في مجتمع ما .

ولقد أضافت المدرسة الألمانية عناصر لغوية جديدة في الفكر الترجمي . فكان شليبرماخر[٤٢] أول من حدد مجالات الترجمة وأنواعها على أسس الاستخدام اللغوي . وتنحصر مجالات الترجمة من وجهة نظر شليبرماخر في الاشكال التالية :

١ ـ ترجمة تتم في نطاق محور المكان والمقصود بها الترجمة من لغة الى أخرى على أساس المعاصرة .

(٤٢) فردريك شليبرماخر (١٧٦٨ ـ ١٨٤٣) فيلسوف وعالم لاهوت ألماني ترجم أفلاطون الى الألمانية ـ انظر « قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية » ص ١٩٤ ـ ١٩٩ .

٢ ـ ترجمة تتم في نطاق محور الزمان والمقصود بها الترجمة من حالة تاريخية الى حالة تاريخية أخرى في اطار لغة واحدة .

٣ ـ ترجمة تتم في اطار محور الزمان المعاصر وفي اطار لغة واحدة مثل الترجمة من اللغة الفصحى الى اللغات العامية أو الى اللهجات ، وكذلك الترجمة بين مختلف أساليب اللغة كالنقل من اللغة الفصحى الى الأساليب النوعية التي تميز لغة مختلف طوائف وفئات المجتمع .

٤ ـ ترجمة بين شخصين من أبناء اللغة الواحدة للتعبير عن الحالات النفسية والوجدانية أو الترجمة بين الشخص ونفسه لادراك فحوى أفكاره وأقواله في مرحلة سابقة من تطور شخصيته .

ثم يتطرق شليرماخر بعد ذلك الى تصنيف الترجمة الى نوعين : النوع الأول يشمل الترجمة الشفوية وترجمة الوثائق المكتوبة والتي يعتمد نقلها على أنماط ومقابلات ثابتة وفقاً لقوانين الأشياء والأحداث . ولا تشكل عملية النقل في مثل هذه الأحوال صعوبة ، اذ أنها تبدو ـ كما يقول شليرماخر ـ عملية آلية بحتة . ومن أمثلة هذه النوعية من الترجمة ـ ترجمة المراسلات التجارية والوثائق الرسمية وترجمة الأقوال الشفوية . والنوع الثاني من الترجمة يتضمن نقل المؤلفات والآثار الأدبية الابداعية ، والتي يعتمد كاتبوها في تصوير الأشياء والأحداث على المقومات التعبيرية والفنية ، حيث يعمل الأديب على ابداع الأشياء والأحداث مع حرية اختيار ترتيبها وتركيبها في النص وحرية اختيار سبل التعبير فيها . وتمثل عملية النقل في اطار هذا النوع من الترجمة صعوبات كبيرة ، ذلك لأنه ليس من السهل أن يجد الناقل لفظين متماثلين أو صيغتين متماثلتين في لغتين من اللغات . ويرى شليرماخر أن هذا النوع من الترجمة يشمل الى جانب النصوص الأدبية نصوصاً غير أدبية مثل الكتابات العلمية والصحفية .

وينتهج شليرماخر نهج جوته في عرضه لمذاهب الترجمة حيث يقول « في الترجمة مذهبان فقط لا ثالث لهما : الأول إما أن يترك المترجم بقدر الامكان الأديب الذي يترجم له وشأنه ويقترب بالقارىء منه ، وإما أن يترك القارىء وشأنه ويقترب بالكاتب منه بقدر الامكان[٤٣] » . ويرى شليرماخر أفضلية المذهب الأول انطلاقاً من خصائص اللغة كوسيلة من وسائل الاتصال ولكن بشرط ألا يصل الأمر الى التوغل في عالم الأديب الأجنبي لدرجة المحاكاة . والدقة مطلوبة أثناء الترجمة ، الا أن مطابقة نص الترجمة للنص المنقول منه لا ينبغي أن تكون الا في اطار اللغة المنقول اليها بمعنى مطابقة علاقة قارىء النص المترجم بعلاقة قارىء النص الأصلي في لغته الأصلية . ولهذه العلاقة جانبان تتكامل بها : هما الاحساس بروح اللغة وادراك روح الأديب المتميزة . ومن هنا كانت الصعوبات التي تواجه المترجم أثناء عملية الترجمة . فالمترجم يتعامل مع أمرين : مع نظام لغة أجنبية من ناحية ، ومع العمل الابداعي للأديب والذي يجسد تمكن هذا الأديب من لغته وحرية التعبير بها من ناحية أخرى . وعلى هذا فان اللغة التي يتعامل معها المترجم ، الى جانب خصائصها كنظام متكامل ، تستخدم للتعبير عن فكر الأديب وخياله في حدود ما هو مألوف في بيئته اللغوية ، الأمر الذي يزيد الصعوبات أمام المترجم في عمله . « فكل حدث كلامي تلقائي إبداعي يمكن أن يفهم من ناحيتين : من وجهة نظر الروح التي تشكل عناصرها هذا الحدث

(٤٣) انظر « قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية » ص ١٩٦

الكلامي بوصفه سلسلة كلامية حية كامنة في قدرات المتحدث نفسه وترتبط بهذه الروح ارتباطاً وثيقاً متبادلاً ، وكذلك من وجهة نظر روح المتحدث نفسه حيث ينبع الحدث الكلامي من كيانه هو ، كما أنه يفسر من خلال هذا الكيان[٤٤] » . ومن هنا كانت نظرة شليبرماخر المزدوجة الى لغة النص الجاري ترجمته ، اذ انه يعكس الجانب الموضوعي للغة والمعروف لجميع أبنائها والمصوغ وفق المتعارف عليه من أصول النحو والصرف والتعبير ، بجانب تجسيده للعنصر الذاتي في استخدام اللغة ، وهو العنصر المرتبط بأسلوب الأديب ذاته وروحه .

ثم ينتقل شليير ماخر بعد ذلك الى قضية الأداء في الترجمة ، ويحاول التفريق بين ظاهرة التأويل وظاهرة « المحاكاة » في الأداء الترجمي على أسس لغوية . فالمترجم الذي ينتهج التأويل في أدائه يستخدم عناصر اللغتين كما لو كانت رموزا رياضية ولذا يقدم تفسيراته في مختلف المواضع بهدف تغطية ما ورد في النص من مضامين ، أما المحاكاة فصورة من صور العجز عن ادراك خصائص اللغات المختلفة ، حيث لايقوم المترجم على اخراج الالفاظ التي من شأنها تجسيد ماورد في النص بصورة تامة . وعلى هذا النحو تصبح المحاكاة وسيلة يتخلى بها المترجم عن المطابقة بين الأصل والترجمة بهدف احداث التأثير في القارىء . والمترجم بذلك لايسعى الى الجمع بين الأديب والقارىء ، بل يقلب ميزان العلاقة بينهما على حساب السعي وراء التأثير على القارىء . وأشكال الأداء هذه ـ كما يقول شليير ماخر ـ لاتفي باحتياجات ابراز القيمة الفنية للأثر الأدبي الأجنبي .

ولقد لاقى الفكر الترجمي المبني على أسس لغوية تطورا كبيرا على يد العالم الالماني الكبير وليم همبولت[٤٥] فقد تناول همبولت عددا كبيرا من القضايا اللغوية لاتزال تشكل أسس اللغويات المعاصرة . وينطلق همبولت في فكره اللغوي من أن الشكل يطابق المضمون في وحدة متماسكة ، وبذا فانهما يصفان شيئا واحدا . فالشكل هو الصورة المحسوسة للمضمون والمضمون هو الصورة الروحية للشكل . والمضمون من وجهة نظر همبولت ليس سوى الصيغة الذهنية للأشكال الصوتية ، ومن خلال هذه الصيغة تصبح اللغة قادرة على التعبير عن كل شيء . وتعتمد خاصية المضمون هذه على التناسق والتفاعل بين قوانين الجانب الوظيفي للمضمون من جهة ، وعلى قوانين التأمل والفكر والاحساس من جهة أخرى . ولا تختلف لغة عن أخرى من حيث المضمون ، ذلك لأنه صورة من صور قوة أبداع لغوية واحدة لدى كل الشعوب ، ولذا فما من لغة قاصرة عن التعبير عن أسمى الأفكار وأعمقها وعن أرق المعاني . ويركز همبولت على الوظيفة الاجتماعية للغة . فاللغة من الخصائص الأساسية لشعب من الشعوب ، « وما من شيء داخل الانسان مهما بلغ عمقه ومهما بلغت دقته وشموليته ، الا وانتقل الى اللغة أو يمكن التعرف عليه من خلال اللغة .[٤٦] فاللغة على هذا المنوال هي المرآة التي تعكس الروح الجماعية الموضوعية والروح الذاتية للأفراد في مجتمع من المجتمعات .

وتناول همبولت الترجمة في أطر عامة نابعة من فلسفته اللغوية . فالترجمة نوع من أنواع الاتصال بمكوناته التي

---

(٤٤) المرجع السابق ـ ص ١٩٧ .

(٤٥) وليم همبولت (١٧٦٧ ـ ١٨٣٥) عالم الماني كبير اشتهر بمؤلفاته في الفلسفة واللغويات الكلاسيكية والقانون ، وله اهتمامات نظرية وتطبيقية في الانثربولوجيا واللغات انظر « قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية » ـ ص ١٩٩ ـ ٢٠٧ .

(٤٦) المرجع السابق ـ ص ٢٠٢ .

تعتمد على الحدث الكلامي والفهم . فحين يتلقى المتلقي الحدث الكلامي فانه لايتلقاه في قالب جاهز ، بل يعيد صياغته في قالبه هو ، وهذا مايسميه همبولت بعملية الفهم . وعلى هذا يقوم المتلقي بتحويل لغة الآخرين الى قالبه اللغوي ، أو قد تضطره عملية الفهم الى الانتقال الى عالم اللغة الأجنبية وقد تزود بالمعرفة والتمكن من هذه اللغة . وعملية الفهم هذه ليست سوى عملية ترجمة لها حدود تقف عندها ارتباطا بامكانات الفرد العقلية . فالترجمة على هذا النحو ـ كما يقول همبولت ـ اتصال بين عالمين ذاتيين من الادراك ، وتعتبر في جوهرها احدى الصيغ العديدة للفهم المثمر .

ثم يتطرق همبولت الى شروط الترجمة ، فيشير الى ضرورة التغلغل الى كل مكونات النص اللغوية بغية نقله بكل دقة . ولتحقيق هذا الهدف يقترح همبولت طريقين : الطريق الأول هو الطريق العقلاني الذي يقوم على تحليل مختلف مكونات اللفظ : المكونات اللفظية ، والنحوية والصرفية ، واللحنية الصوتية ، وبحيث يتم التحليل بصورة عميقة تتيح امكانية تغطية كل جوانب الأثر الأدبي . وهذه المكونات تمثل الشكل الذي تكتسب فيه الفكرة والصورة الفنية والأصوات تجسيدها الابداعي .(٤٧) غير أن طريقة التحليل هذه تتطلب الكثير من الوقت والجهد . ولذا فان الطريق الأبسط والأقصر ـ من وجهة نظر همبولت ـ هو الطريق الثاني الذي يعتمد على فهم النص المراد ترجمته فهما قوامه الحدس ، وبما أن هذا الطريق لايكفي وحده لأداء الترجمة أداء كاملا ، فمن الضروري الجمع بين الطريقين مع اضافة عنصر قوة التجسيد الفني في الترجمة .

ورغم امكانية اللغات المختلفة في التعبير عن مختلف الأفكار والتصورات نتيجة وحدة المفاهيم ومرونة التعبير عنها ، فانه لايمكن القول بامكانية ترجمة كل عنصر من عناصر اللغة . ويرى همبولت أن الألفاظ هي العنصر الرئيسي في اللغة القابل للترجمة من لغة الى أخرى بدرجة سهلة نسبيا ، أما الصيغ النحوية فتشكل ترجمتها صعوبة ذلك لأنها تتجسد على مستوى الفكر ، لاعلى مستوى المادة الصوتية ، ولذا لايمكن أن تحل صيغة نحوية في لغة ما محل أخرى في لغة أخرى . غير أن سهولة ترجمة الألفاظ لا تعني أن المترجم لا يواجه صعوبات بالمرة أثناء ذلك لأنه : « ما أن يتجرد المرء من التعبير عن الخصائص المادية المحسوسة ، حتى يجد أنه ما من لفظ يطابق تمام التطابق لفظا آخر في لغة أخرى . فان كل لفظ يعبر عن مفهوم بدرجات متفاوتة من التغاير ، وبقدر أو بآخر من المعاني الاضافية ، وبقدر أكثر أو أقل على مستوى مقام الوجدان »(٤٨)

والترجمة ـ كما يقول همبولت ـ احدى أهم وسائل استيعاب الانجازات الادبية والفنية والفكرية للشعوب الأخرى ، كما أنها سبيل الى الرقي باللغة القومية . وقوام الترجمة هو الدقة من خلال استيعاب لغة الأمة وروحها ، **« وطالما لايشعر المرء في الترجمة بما هو أجنبي عنه ، بل بظلال هذا الأجنبي فحسب ، فان الترجمة في مثل هذه الحالة تكون قد حققت أعظم أهدافها ، ولكن حين تنضح الترجمة بكل ما هو أجنبي وبكل جلاء ووضوح ، بل وقد تصل الى حد تشويه ما هو أجنبي ، فان هذا يعني أن المترجم لم يصل بعد الى مستوى النص »**(٤٩) .

(٤٧) انظر المرجع السابق ـ ص ٢٠٥ .
(٤٨) قضايا تاريخ ونظرية الترجمة الأدبية ـ ص ٢٠٦ .
(٤٩) المرجع السابق ـ ص ٢٠٧ .

لقد أبرز الفكر اللغوي قضايا هـامة لاتـزال تشغل حيزا كبيرا في مجال الدراسات الترجمية حتى يومنا هذا . ومن بين هذه القضايا علاقة التطابق بين مكونات النص المنقول منه ونص الترجمة ومجالات الترجمة وأنواعها من منطلق الاستخدام اللغوي ، وحدة الشكل والمضمون في النص ، وحـدة المضامين في اللغات المختلفـة مع اختلاف الشكل وفقا لمقتضيات البيئة اللغويـة ، اللغة كانعكاس للروح الجمـاعية والـروح الذاتيـة ، ارتباط الحـدث الكلامي بـالفكـر ، عمليـة الفهم كـأسـاس سيكلوجي في تحليل مكونات النص المنقول منه تحليلا لفظيا ونحويا وصوتيا ، استخدام عناصر اللغة كأدوات للتعبـير الفني واختلاف اللغـات من حيث امكانيـات اللفظ التعبيرية .

ومع اختلاف الفكر الترجمي في معالجة النص المنقول منه اختلفت النظرة الى التـرجمة وأهـدافها عـلى امتداد الفترة التاريخية التي عرضنا لها ، وهي الفترة التي تعتبر مقدمة الدفعة القوية التي شهـدتها التـرجمة في عصـرنا الحالي سواء في مجال التنظير أو في ميدان التطبيق . ويمكن القول أن أهداف الترجمة على امتداد هذه الفترة التاريخية كانت تنحصر فيما يلي :

١ ـ الترجمة نشاط يبين أن تميز النص الاصلي على نص الترجمة حقيقة واقعة . فان الترجمة مهما بلغت من دقة لايمكن لها أن تصل الى مستوى النص الاصلي من حيث القوة التعبيرية والتأثيرية .

٢ ـ الترجمة وسيلة لتشجيع القارىء المثقف على الرجوع الى النص الاصلي ، ذلك لأن القارىء المثقف آنذاك كان على علم باللغتين الاغريقية واللاتينية ، الأمر الذي يتيح له امكانية عقد المقـارنات بـين الأصل والترجمة .

٣ ـ الترجمة وسيلة لمساعدة القارىء على الـوصول الى نفس مستوى قارىء النص الأصلي . فالهدف من الترجمة هو ايجاد تطابق في العلاقة بين القارىء وبين النص المترجم والعلاقة بين القارىء والنص المنقول منه .

٤ ـ الترجمة وسيلة يقدم من خلالها المترجم اختياره الذاتي للقـارىء ، وذلـك لاعتمـاد التـرجمـة عـلى الخلق الابداعي .

٥ ـ الترجمة وسيلة لرفع مستوى الأصل المنقول منه لأنه يعبـر عن مستوى حضـاري أقل تـطورا ، وذلـك انـطلاقـا من فكـرة استـطراد التـطور الفكـري والحضـاري ومـا يصـاحبـه من سمـو وارتقـاء في الحضارات اللاحقة(٥٠)

نحو علم الترجمة في مدخله اللغوي

يستخـدم لفظ « الترجمـة » في معنيين . الأول يعني الترجمة كنتاج لعملية النقل من لغة الى أخرى ، ويقصد بالمعنى الثاني عملية النقل ذاتها . كانت معالجة الترجمة فيما سبق تركز على الترجمة كنتاج لعملية النقل مع العمل على ايجاد مواصفات يمكن أن تستخدم كمعايير لتقييم النص المترجم أو كارشادات للمترجم يمكن أن يأخذ بها أثنـاء الأداء . أما التـرجمات ، فقـد انحصرت بصفـة أساسية في النصـوص الأدبية شعـرا ونثرا ، ولـذا كان الشعراء والكتاب هم الذين تعرضوا للمبادىء الأساسية لمناهج الترجمة ومذاهبها من واقع المنطلقـات الجماليـة والأدبية وفق تطور العصور . أما القضايا المتعلقة بجوهر عملية الترجمـة ذاتها ، وبخصـائصها اللغـوية والفنيـة والسيكلوجيـة ـ وهي الخصـائص الكـامنـة في طبيعـة الحدث الكلامي ـ فلم تنـل قسطا وافـرا من التحليل والتنـظيم . غير أن التـطور الذي شهـدته الـدراسات

(٥٠) انظر هذه الأهداف عند Susan Bassnett-McGuire. Translation Studies. Methuen. London-New York. 1980 — p. 71.

اللغوية والأدبية مع بداية هذا القرن بظهور الشكلية والبنائية وغير ذلك من اتجاهات معاصرة أسهم اسهاما كبيرا في تنظير الترجمة ووضع تطبيقها العلمي في ميزان التحليل العلمي . ولم يكن هذا وحده هو الدافع الى تطور نظرية وتطبيق الترجمة . فقد اقتضى التقدم العلمي والتكنولوجي المعاصر ، والحاجة الى مزيد من سبل الاتصال بين الشعوب للوقوف على انجازات البشرية ـ تنشيط الترجمة كوسيلة طيعة في يد الأمم تستخدمها في تبادل الفكر والعلم والثقافة . ولقد انعكس هذا بدوره على تعدد نوعيات الترجمة وأهدافها ووسائل أدائها ، فكانت الترجمة الاعلامية ، والعلمية المتخصصة ، والادبية ، وكانت الترجمة الشفوية بأنواعها التتبعية والمنظورة والفورية ، ثم وصل الأمر الى محاولات ميكنة عملية الترجمة . ولا شك أن هذا التغير الكيفي والكمي في الترجمة قد أملى ضرورة توصيف هذه الظاهرة وتقنين ضوابطها وتنظيم خصائصها . وأصبحت الترجمة الآن علما قائما بذاته ، يستمد مادته النظرية من عدد كبير من مبادىء علوم اللغة والأدب ومناهجها ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع وغير ذلك من علوم انسانية ، فضلا عن أحدث ماوصلت اليه نظريات الاتصال والمعلومات والاحصاء اللغوي والدراسات اللغوية التطبيقية . كما لم تعد الترجمة وقفا على المترجمين وحدهم ، بل أصبحت ميدانا لنشاط علماء اللغة ، وعلماء النفس ، والرياضيات ، والمهندسين ومؤرخي الحضارات وغيرهم .

ظلت الترجمة فنا من فنون النشاط الابداعي تعالج معالجة أدبية جمالية حتى ظهر كتاب العالم السوفيتي أندريه فيودرف « مقدمة في نظرية الترجمة »[٥١] . ولقد أحدث هذا الكتاب دويا بين المشتغلين بالترجمة ، ذلك لأن فيدروف قبل كتابه هذا كان من بين الذين يرون في الترجمة فنا ابداعيا قوامه الأسس الأدبية الجمالية . ولكنه في هذا الكتاب قد مال بزاوية قدرها مائة وثمانين درجة في الاتجاه المعاكس . فقد أعلن أندريه فيودرف أن الترجمة ليست سوى نشاط ابداعي في مجال اللغة ، ومن ثم فان دراسة الترجمة وتنظيرها ينبغي أن يستندا على أسس لغوية بغية الكشف عن ظواهر التطابق اللغوي بين لغتين من اللغات . ويؤكد فيودرف هذا بقوله : « بما أن الترجمة تتعامل دائما مع اللغة ، وتستهدف معالجة اللغة دائما ، وبما أن الترجمة تحتاج الى المزيد من الدراسة في المنظور اللغوي نتيجة ارتباطها بقضية العلاقات المتبادلة بين اللغات وبين وسائلها التعبيرية ، فان نظرية الترجمة كفرع قائم بذاته من فروع الفيلولوجيا تعتبر علما لغويا أولا وقبل كل شيء » .[٥٢] فاللغة ـ كما يرى فيودرف ـ ليست وسيلة مساعدة في أي من الترجمات ، ذلك لأن الترجمة لا يمكن أن تحقق هدفها ـ سواء كان هذا الهدف تعريفيا كما هو الحال في الترجمة العلمية والاعلامية ، أو جماليا كما هو الحال في ترجمة النصوص الأدبية ـ الا عن طريق وسائل التعبير اللغوي . ورغم أن فيودرف لم يستبعد امكانية دراسة الترجمة من منطلقات أخرى غير الأسس اللغوية ، الا أن كتابه أثار ثائرة أنصار النظرة الى الترجمة كفن أدبي قوامه الابداع . وتركز نقدهم للتناول اللغوي لقضايا الترجمة على استحالة وجود مقابلات متطابقة ثابتة بين اللغات ولا سيما في حالة ترجمة النصوص الأدبية ، كما أن النظرية اللغوية في معالجة الترجمة من شأنها أن تؤدي الى حرفية الأداء . ويفند أندريه فيودرف هذه الانتقادات في الطبعة

---

(٥١) أندريه ف ـ فيودرف : مقدمة في نظرية الترجمة ـ دار « الأدبيات باللغات الأجنبية » للنشر موسكو ١٩٥٣ ـ باللغة الروسية

(٥٢) المرجع السابق ـ ص ١٤ .

الثانية من كتابه[٥٣] موضحا أن الترجمة ظاهرة معقدة متعددة الجوانب قابلة للدراسة من وجهات نظر مختلفة . ويؤكد فيودرف أن الدراسات اللغوية لايمكن لها أن تقر بوجود مقابلات متطابقة ثابتة بين اللغات على أساس من التجريد ودون الانطلاق من واقع النص في اللغتين المنقول منها والمنقول اليها ـ باستثناء المصطلحات والمسميات الجغرافية وما الى ذلك . وعلى هذا فان أهداف الدراسة النظرية للترجمة على أسس لغوية « تنحصر في الكشف عن المقابلات المتطابقة الأكثر تعقدا وتشابكا ومطاطية ، وتعميم الملاحظات فيما يتعلق بأكثر الظواهر تنوعا في الترجمة .[٥٤] ثم يتطرق فيودرف الى مقولة الحرفية في الترجمة نتيجة الالتزام بالمنهج اللغوي في التنظير ، فيرفض هذه المقولة مؤكدا أن « الاهتمام بالشكل اللغوي للعمل الأدبي لا يتساوى في حد ذاته بالشكلية والحرفية ، لأن المدخل اللغوي المتعمق في معالجة وسائل التعبير في لغتين مختلفتين هو وحده الكفيل ب؛مان خلو الترجمة من الأخطاء الحرفية المحتملة الحدوث بسهولة أثناء التطبيق نتيجة عدم التمكن نظريا بما فيه الكفاية في مجال اللغة . »[٥٥] ويعود فيودرف للتأكيد من جديد على أهمية دراسة الترجمة على أسس لغوية . فاللغة هي الأداة الرئيسية في اخراج الترجمة . والترجمة تختلف عن العمل الأدبي الذي يتطلب من الأديب البحث عن الفكرة والموضوع والبطل والبناء وغير ذلك من مكونات أدبية ، أما الوضع في الترجمة ، فان « اللغة هي المجال الرئيسي الوحيد الذي يتجلى فيه ابداع المترجم في نقله لفكر الكاتب والتعبير عنه . ان الصور الفنية التي يتضمنها الأصل قد تم التعبير عنها بوسائل لغوية معينة ، ومن غير الممكن نقلها أو « اعادة التعبير عنها » الا بوسائل لغوية معينة في اللغة الأخرى (وان كانت هذه الوسائل في كثير من الأحيان بعيدة عن تلك من الناحية الشكلية) .

ومن هنا فان الأساس اللغوي العميق ، ومعرفة الضوابط الموجودة في العلاقات بين لغتين محددتين ـ أمر ضروري لا بالنسبة لتطبيق الترجمة فحسب ، بل ولنظريتها على وجه الخصوص .[٥٦] ويخلص فيودرف الى أن عملية الترجمة هي التعبير بوسائل لغة ما تعبيرا دقيقا وكاملا عما تم التعبير عنه بوسائل لغة أخرى مع مراعاة وحدة المضمون والشكل . أما نظرية الترجمة فتختلف عن النظرة الى الترجمة كفن ابداعي ، اذ أنها تعتبر علما قائما بذاته . ويستهدف هذا العلم الكشف عن الضوابط في العلعلاقات بين الأصل والترجمة ، وتعميم الاستنتاجات التي يمكن استخلاصها من دراسة بعض حالات الترجمة في ضوء البيانات العلمية ، هذا الى جانب مساعدة التطبيق العملي للترجمة بحيث يمكن الاسترشاد بنظرية الترجمة في ايجاد سبل التعبير الضرورية والاستفادة منها في استقاء الدلائل والبراهين التي يمكن أن تسهم في حل مشاكل الترجمة .[٥٧]

كانت دعوة أندريه فيودرف الى دراسة الترجمة كظاهرة لها كيانها الخاص مع ضرورة استقلاليتها كعلم قائم

---

(٥٣) أندريه ف. فيودرف : مقدمة في نظرية الترجمة ـ دار « الأدبيات باللغات الأجنبية » للنشر الطبعة الثانية موسكو ١٩٥٨ ـ باللغة الروسية .

(٥٤) المرجع السابق ـ ص ٥

(٥٥) المرجع السابق ـ ص ٥ .

(٥٦) المرجع السابق ـ ص ٦ .

(٥٧) انظر المرجع السابق ـ ص ١٤ ـ ١٥ .

بذاته بداية تطور علم الترجمة بنظرياته المعاصرة وبدأت النظرة الى الترجمة تأخذ شكلا آخر عما سبق ، بحيث أصبحت الترجمة موضوعا للدراسة كنشاط له جوهره الخاص به ، وجوانبه وأنواعه المتعددة ، الأمر الذي جعل الدراسات الترجمية تهتم بتحليل كل نوع من أنواع الترجمة دون اللجوء الى المنطق المطلق في دراسة كل نوع ، بل تعتمد على العلاقات والتأثيرات المتبادلة بين مختلف أنواع الترجمة بهدف التعميم والخروج بنظرية عامة للترجمة . ومن تنوع الدراسات اللغوية اختلفت المناهج التي تقوم عليها دراسة الترجمة . فجورج مونين يعتمد في « المشاكل النظرية للترجمة »(٥٨) على الدراسات المتعلقة بظاهرة الامتزاج بين اللغات والذي يحدث عادة حين يستخدم شخص واحد لغتين مختلفتين (أو أكثر) في آن واحد ، أو مايسمى بازدواجية اللغة . ومن الملاحظ في مثل هذه الأحوال حدوث تداخل بين العناصر اللغوية في استخدام الشخص للغتين تأثرا بهذه اللغة أو تلك . ويعتبر الشخص المزدوج اللغة موضع الامتزاج بين اللغتين .(٥٩) وانطلاقا من هذا يرى جورج مونين في الترجمة نوعا من أنواع ظاهرة الامتزاج بين اللغات ، ذلك لأن المترجم شخصية مزدوجة اللغة ، وبالتالي فانه موضع امتزاج لغتين (أو أكثر) مع مراعاة النوعية الخاصة لاستخدامه للغتين ، وهي النوعية النابعة من عملية الترجمة . كما أنه من الممكن اكتشاف ظاهرة التداخل interference الناتجة عن الامتزاج بين اللغتين اللتين يتعامل بهما وما يتبع ذلك من تأثره بهذه اللغة أو تلك ـ من خلال الاخطاء أو عدم دقة الأداء أو من خلال التجسيد اللغوي والذي يتضح منه الميل نحو استخدام الألفاظ الأجنبية المحدثة أو الاقتباس أو اغفال بعض الألفاظ أو التعبيرات في الترجمة . ويرى جورج مونين أنه اذا كانت الدراسات اللغوية تعترف بوجود الترجمة كنشاط الا أن الترجمة كعملية لغوية وكحقيقة لغوية لم تلق حظا وافرا من الدراسة على أسس لغوية ولذا فان علم اللغة المعاصر سواء البنائي أو الوظيفي ينبغي أن يقدم للمترجم طرق حل مشاكل الترجمة من خلال وضع نظرية في الترجمة تقوم على أقل الانجازات جدلا في الدراسات اللغوية المعاصرة .(٦٠) ويسعى جورج مونين بعد ذلك الى تطبيق نظرية المعنى اللغوية على قضايا الترجمة الرئيسية مع التركيز على العناصر المشتركة بين اللغات وتأثير الملامح الخاصة بكل لغة في رؤية أبناء اللغة للواقع المحيط .

وكان رومان ياكبسون من أوائل المهتمين بارتباط قضايا الترجمة بالدراسات اللغوية(٦١). فالترجمة ـ كما يرى ياكبسون ـ ما هي الا عملية نقل لرموز ورسائل كلامية من لغة الى أخرى ، ولذا فانها ترتبط ارتباطا وثيقا بالدراسات اللغوية . ويقسم رومان ياكبسون الرموز الى رموز لفظية verbal ورموز غير لفظية nonverbal (الاشارات والحركات الدلالية على سبيل المثال) . ولكل رمز من هذه الرموز معنى ملازم له ، اذ أن الرمز ومعناه يدخلان في علاقة تبادلية ، فما من رمز دون معنى ، وما من معنى خارج الاطار المجسد له ماديا في

---

(٥٨) G. Mounin. Les Problemes theorique de la traduction. Paris. 1963.

(٥٩) انظر في هذا الموضوع . U. Weinreich. Languages in Contact. New York. 1953.

(٦٠) انظر كتاب جورج مونين المذكور ـ ص ٣ ـ ٩ ، وترجمة هذه الصفحات الروسية المنشورة في كتاب « قضايا نظرية الترجمة في الدراسات اللغوية الأجنبية » ـ دار العلاقات الدولية ـ للنشر موسكو ١٩٧٨ ـ ص ٣٦ ـ ٤١ .

(٦١) R. Gacobson. On Linguistic Aspects of Translation. In R. A. Brower (ed.) On Translation. Cambridge. Mass. : Harvard University Press 1959. p.p. 232-239.

شكل رمز من الرموز . والمعنى ـ من وجهة نظر ياكبسون ـ ليس سوى ترجمة للرمز برمز آخر . ويحدد ياكبسون ثلاثة طرق لترجمة الرمز اللفظي يوجزهما في أنواع الترجمة التالية :

١ ـ الترجمة في اطار اللغة الواحدة Intralingual translation أو اعادة التسمية ـ وهي عبارة عن تأويل interpretation للرموز اللفظية بواسطة رموز أخرى من اللغة ذاتها .

٢ ـ الترجمة بين اللغات Interlingual translation أو الترجمة بمعناها الحقيقي ـ وهي عبارة عن تأويل للرموز اللفظية بواسطة لغة مغايرة .

٣ ـ الترجمة بين الدلالات Intersemiotic translation أو التحويل ـ وهي عبارة عن تأويل للرموز اللفظية بواسطة رموز نظام غير لفظي الرموز[٦٢] .

ثم يتناول ياكبسون قضية محورية من قضايا الترجمة هي قضية التطابق . والتطابق على مستوى الترجمة في اطار اللغة الواحدة يتم من خلال الترادف أو التفسير اللفظي للرمز . أما في حالة الترجمة بين اللغات ، فلا يوجد تطابق تام بين الرموز في لغتين ، ذلك لأن كل وحدة من وحدات اللغة قد تشتمل على مجموعة من الايحاءات والظلال المعنوية قد لا توجد في الوحدة المقابلة لها في اللغة الأخرى . ولهذا فان الرسالة الكلامية هي وحدها الكفيلة بتحقيق التطابق في الترجمة . فعملية الترجمة من لغة الى أخرى لا تعني احلال رمز بدلا من رمز آخر ، بل هي احلال لرسالة كلامية بدلا من رسالة كلامية أخرى . ومن الممكن القول على هذا النحو انها عبارة عن حدث كلامي غير مباشر ، حيث يقوم المترجم باستيعاب الرسالة التي يتلقاها من المرسل ، ثم يعيد تشفيرها برموز لغته وينقلها الى المتلقي بعد ذلك . ومن هذا المنطلق فان الترجمة نشاط قوامه عملية الاتصال بين لغتين ، ومن هنا ضرورة خضوع الترجمة للتحليل على أسس لغوية . وتتأكد هذه الضرورة ـ كما يقول رومان ياكبسون ـ بجوهر وخصائص ظاهرة التطابق ، اذ أن التطابق مع وجود فوارق بين الرموز في اللغات يعتبر قضية أساسية من قضايا اللغة .

ولقد تنوعت أوجه الدراسات اللغوية وشملت العديد من عناصر عملية الترجمة ومذاهب أدائها ، وقضايا المعنى والمكونات اللغوية والحضارية في وسائل التعبير المختلفة ، والتطابق بين الوسائل اللغوية . وبتنوع الدراسات اللغوية تنوعت مناهج البحث في الترجمة . فنرى يوجين نايدا[٦٣] يعتمد في نظريته للترجمة على انجازات العلوم اللغوية والانثربولوجيا وعلم النفس ، ويحدد العلاقة بين النص الأصلي وترجمته من خلال نظريات المعنى والاتصال communication والعلاقات الاجتماعية بين الفئات . ففي اطار نظرية الاتصال يرى يوجين نايدا في الترجمة عملية لغوية تعتمد على تشفير decoding رموز النص الأصلي واعادة تشفيرها recoding برموز لغة الترجمة . فالمترجم يتلقى الرسالة ويقوم بتحليل مكوناتها الأساسية ثم ينقلها الى لغة الترجمة من خلال عملية اعادة بنائها في لغة الترجمة لتتطابق مع النص الأصلي . غير أن للتطابق أحكاما عامة نابعة من طبيعة اللغات . فلا يمكن القول بوجود لغتين متطابقتين سواء من حيث المعنى الذي تجسده الرموز أو من حيث أصول تنظيم هذه الرموز

(٦٢) أنظر : Susan Bassnett-McGuire. Translation Studies. Methuen-London-New York. 1980, p. 14.
(٦٣) أنظر Eugene Nida. Toward a Science of Translating. Leiden : E.J. Brill, 1964. وترجمته العربية : نحو علم الترجمة ـ ترجمة ماجد النجار ـ مطبوعات وزارة الاعلام ـ الجمهورية العراقية ١٩٧٦ .

وقواعده في سلاسل كلامية . ويضيف يوجين نايدا الى أحكام التطابق العامة هذه عناصر جديدة ترتبط بخصائص الأداء في الترجمة هي : طبيعة الرسالة ، قصد مؤلف الرسالة ومن ثم قصد المترجم ، نوعية متلقي الرسالة . وتلعب هذه العناصر دورا كبيرا في تحديد نوع الترجمة وما يقتضيه ذلك من ضرورة الاختيار السليم للمقابلات المتطابقة أثناء الترجمة . فالرسائل الكلامية تختلف بعضها عن بعض وفق درجة ظهور الشكل أو المضمون في النص . واذا كان من غير الممكن الفصل بين الشكل والمضمون ، فإن المضمون في بعض النصوص يبرز كهدف أساسي للنص ، وفي البعض الآخر نجد التركيز على الشكل واضحا الى حد بعيد (كما هو الحال بالنسبة لعنصر الشكل في الشعر) . أما فيما يتعلق بالقصد ، فمن المفروض أن يتفق قصد المترجم وقصد مؤلف الرسالة ، أو على الأقل ألا يختلفا . وقد يكون القصد نقل معلومات عن المضمون والشكل ، وقد يكون الاعلام مع خلق تأثير انفعالي لدى القارىء أو السامع ، وقد يكون القصد اثارة نوع من السلوك لدى القارىء أو السامع ، الأمر الذي يدعو المترجم الى استخدام الأدوات الكفيلة بتحقيق الغرض من الاتصال . ثم يتطرق يوجين نايدا الى العنصر المكمل لعملية الاتصال من خلال الترجمة ، فيشير الى اختلاف نوعية المتلقي من حيث القدرة على الفهم وامكانية الاهتمام بالرسالة . ويقسم يوجين نايدا القدرة على الفهم الى أربعة مستويات هي :

١ ـ قدرة الأطفال المحدودي الحصيلة اللغوية والخبرة الثقافية .

٢ ـ قدرة الملمين بالقراءة والكتابة بقدر محدود ويستطيعون فهم الرسائل الشفوية ولا يستطيعون فهم الرسائل التحريرية .

٣ ـ قدرة الشخص البالغ من ذوي المستوى المتوسط من العلم والذي يستطيع فهم الرسائل الشفوية والتحريرية بسهولة نسبية .

٤ ـ قدرة رفيعة المستوى من الفهم يتمتع بها المتخصصون حين يستوعبون الرسائل في مجالات تخصصاتهم .

وتؤثر هذه المستويات في نوع الترجمة ، اذ أن الترجمة للاطفال تختلف عن تلك التي تؤدي للمتخصصين أو للملمين بالقراءة والكتابة . ومن ناحية أخرى تختلف نوعية المتلقي من حيث درجة الاهتمام . فالترجمة المخصصة للقراءة المسلية تختلف عن تلك التي تخصص لمن يريد معرفة كيفية تجميع جهاز معقد . كما أن ترجمة الأساطير الافريقية لمن يريد الاستزادة من المعارف على سبيل المثال ، تختلف عن تلك التي تستهدف تلبية احتياجات علماء اللغة الذين ينصب اهتمامهم أساسا على التراكيب اللغوية[٦٤].

لم تكن الاستفادة قاصرة على نظرية المعنى أو الاتصال في تناول جوانب عملية الترجمة . فقد انتهج ايساك رفزين وفيكتر روزنسفيج نهجا بنائيا توليديا في معالجتها للترجمة[٦٥] فالترجمة من وجهة نظرهما ـ هي عملية انتقال من نظام للرموز الى نظام آخر الأمر الذي يقضي بدراستها في أطر بنائية على أسس علم الرموز الدلالية semeotics. فموضوع « نظرية الترجمة قريب من موضوع التحليل البنائي للغة بصفة عامة ، ذلك لأن التحليل البنائي يستهدف دراسة قواعد أو قوانين تنظيم المادة الكلامية من خلال نظام اللغة »[٦٦]. ودراسة الترجمة من هذا المنطلق هي وحدها الكفيلة بضمان

(٦٤) انظر الفصل الثامن من كتاب يوجين نايدا .

(٦٥) ايساك ا. رفزين ، فيكتر يو. روزنسفيج. أسس الترجمة العامة والترجمة الآلية ـ دار « المدرسة العليا » للنشر ـ موسكو ١٩٦٤ ـ باللغة الروسية .

(٦٦) المرجع السابق ـ ص ٢٢ .

الحيدة والموضوعية ، لأن النهج البنائي في اللغة لا يهتم الا بالقوانين الطبيعية في تنظيم اللغة بغض النظر عن نوعية هذه اللغة ، وبغض النظر عما اذا كانت هذه اللغة ثرية أو فقيرة ، اذ أن هدف النظرية البنائية هو تحليل جوهر عملية الاتصال اللغوي في أكثر أشكالها عمومية . وعلى هذا فان نظرية الترجمة تستهدف وصف كل مراحل الأداء في عملية الترجمة ، وايجاد القوانين والضوابط المنظمة لهذه العملية بوصفها عملية طبيعية كامنة في طبيعة التعامل الكلامي بغض النظر عن اشتراك البشر أو الماكينات فيها ، وبغض النظر عن نوعية النصوص . واذا كان فرديناند دي ساسيور قد نادى بضرورة التمييز بوضوح بين الحقائق المرتبطة بالتنظيم الداخلي للغة وكل ما يتعلق بمبنى اللغة وبين الحقائق اللغوية الخارجية والمتعلقة بالصلة بين اللغة والمجتمع ، وبين اللغة وتاريخ الشعب ، وبين اللغة والحضارة ، فان نظرية الترجمة في مدخلها البنائي ينبغي أن تشتمل على هذين الجانبين ، فلا تفصل بين الظواهر اللغوية الداخلية والخارجية . ومن ناحية أخرى فان نظرية الترجمة ـ كما يرى مؤلفا الكتاب ـ تتضمن نوعين من أنواع الترجمة الثلاثة التي أوجزها رومان ياكبسون ، حيث يؤكد المؤلفان هذا بقولهما « ان موضوع نظرية الترجمة في كتابنا هذا هو عملية الترجمة بين اللغات والمرتبطة ارتباطا وثيقا بالترجمة في اطار اللغة الواحدة »(٦٧) ، ذلك لأن المترجم يلجأ أثناء الترجمة الى عمليات تحويلية transformational في اطار لغته وعلى مختلف المستويات اللغوية بغية الوصول الى التطابق التام بين مكونات النص الأصلي ونص الترجمة .

وينظر جون كاتفورد(٦٨) نظرة خاصة الى الترجمة . فنظرية الترجمة في رأي كاتفورد تدرس نوعا معينا من العلاقات بين اللغات ، وبالتالي يمكن اعتبارها فرعا من فروع الدراسات اللغوية المقارنة . وتتلخص عملية الترجمة في احلال مادة نص بلغة ما بدلا من مادة نص بلغة أخرى على أساس التطابق . والنص هو المقطع الكلامي سواء كان تحريريا أو شفويا . وتبعا للظروف قد يكون النص مكتبة كاملة ، أو مجلدا ، أو بابا في كتاب ، أو فقرة أو جملة وما الى ذلك . ومن ناحية أخرى قد يكون النص مقطعا لا يتطابق من حيث الشكل مع النص الأدبي أو وحدات اللغة ، والقضية المحورية في التطبيق الترجمي هي ايجاد التطابقات بين مكونات النص المنقول منه والنص المنقول اليه ، ولذا فان الهدف الرئيسي لنظرية الترجمة هو وصف طبيعة التطابقات الترجمية وشروط تحقيقها .

ويقسم جون كاتفورد الترجمة الى أنواع من حيث الحجم والمستوى والمرتبة rank. فمن حيث الحجم يمكن أن تكون الترجمة ترجمة كاملة full translation حين يخضع النص بكامله لعملية الترجمة ، وترجمة جزئية partial translation حين يبقى جزء (أو عدة أجزاء) من النص دون ترجمة ، أما لأنه غير قابل للترجمة واما لأنه متعلق بوصف خصائص الواقع المحلي . ومن حيث المستوى يمكن أن تكون الترجمة شاملة أو محدودة total and restricted translation والترجمة الشاملة هي ترجمة لكل مستويات النص : المستوى الصوتي ، النحوي ، الصرفي ، اللفظي ، المعنوي . أما الترجمة المحدودة فهي الترجمة التي تتم خلالها عملية احلال مادة نص الترجمة بدلا من مادة النص الأصلي على مستوى واحد

(٦٧) المرجع السابق ـ ص ٢٨ .

(٦٨) انظر .J. Catford. A Linguistic Theory of Translation. London 1967 لقد استعنا في عرض رأي كاتفورد في تحديد الترجمة وأنواعها بالترجمة الروسية للصفحات ٢٠ ـ ٤٢ من الكتاب الأصلي والمنشورة في كتاب « قضايا نظرية الترجمة في الدراسات اللغوية الأجنبية » دار « العلاقات الدولية » للنشر موسكو ١٩٧٨ ـ ص ٩١ - ١١٣ .

من مستويات اللغة . ومثال ذلك الترجمة على المستوى الصوتي والتي تستخدم لخدمة أغراض خاصة منها التمثيل ، على سبيل المثال ، وكذلك الحال بالنسبة للترجمة على مستوى حروف الكتابة لخدمة أهداف مطبعية خاصة . أما الترجمة على مستوى النحو والصرف ومستوى الألفاظ فتتم باحلال وحدات مماثلة لوحدات هذين المستويين في نص الترجمة ، وان كان من المتعذر القيام بمثل هذه الترجمة نتيجة الصلة الوثيقة المتبادلة بين مكونات الصيغ النحوية ومكونات الألفاظ ، فما من لفظ يخلو من المؤشرات الصيغية ، كما أن العناصر الصيغية لا يمكن لها أن توجد الا من خلال التجسيد اللفظي . ثم تأتي الترجمة في اطار المرتبة ، وهي الترجمة داخل السلم المتدرج hierarchy للمستويات اللغوية على أساس التطابق وبحيث يكون مبنيا على المقابلات الصوتية أو النحوية أو اللفظية الى آخره . غير أن المرتبة التي يستهدفها التطابق قد تختلف وتتبدل في النص الواحد : ففي موضع من المواضع نجد التطابق يتم بين الجمل ، وفي موضع آخر قد يكون بين التراكيب اللفظية وبين الألفاظ ، ناهيك عن التطابقات المختلطة الأشكال . وقد يكون اختيار التطابقات في الترجمة الشاملة محدودا بمرتبة واحدة من مراتب السلم المتدرج اللغوي . وفي هذه الحالة تصبح الترجمة ترجمة مقيدة المرتبة rank-bound translation وفي مقابل ذلك قد تفرض عملية البحث عن التطابقات ضرورة الانتقال من مستوى الى آخر ، وفي هذه الحالة تصبح الترجمة ترجمة غير مقيدة unbounded translation.

وتتفق هذه التقسيمات ـ كما يقول جون كاتفورد ـ مع التقسيم التقليدي للترجمة الى ترجمة حرة ، وترجمة كلمة كلمة ، وترجمة حرفية . فالترجمة الحرة ترجمة غير مقيدة دائما ، حيث تكون التطابقات فيها من مختلف المراتب ، أما الترجمة كلمة كلمة ، فهي الترجمة التي تتقيد بمرتبة الألفاظ . والترجمة الحرفية هي ترجمة وسط بين هذين النوعين ، فانها ترجمة كلمة كلمة ، ولكنها تحتوي على بعض التغيرات وفقا لمتطلبات التكييف مع لغة الترجمة . ويوضح كون كاتفور هذا على مثال ترجمة أحد التعابير الانجليزية الى اللغة الفرنسية :

It's raining cats and dogs

ترجمة كلمة كلمة :

Il est pleuvant chats et des chiens

ترجمة حرفية Il pleut des chats et des chiens

ترجمة حرة Il pleut à verse

والفرق بين الترجمة كلمة كلمة والترجمة الحرفية هنا هو أن الأخيرة ترجمة على مستوى الألفاظ مع بعض من اعادة الصياغة في البناء ، أما الترجمة الحرة فقد اقتضت ضرورة تغيير البناء التركيبي واعادة تكوين لفظي بغية التكيف مع أصول التعبير في اللغة الفرنسية . وهذه الترجمة الحرة ـ كما يرى جون كاتفورد ـ هي التي يمكن أن تعتبر البديل المطابق للتعبير من حيث مقام الاستخدام في لغته الأصلية .

وتطرقت دراسة الترجمة الى انجازات علم النفس اللغوي(٦٩). فالترجمة في اطار مفاهيم هذا العلم عبارة عن نشاط كلامي ذهني وعلى هذا فان نظرية الترجمة تستهدف الكشف عن جوهر العملية الابداعية في الترجمة ، أي الكشف عن الضوابط التي تحكم فكر المترجم أثناء انتقاله من شكل النص الأصلي المراد نقله الى مضمونه ، ثم الانتقال من هذا المضمون الى مضمون الترجمة وشكلها . والأسس التي تقوم عليها

---

(٦٩) يوري ج ـ كوزمين ـ الترجمة كنشاط كلامي ذهني ـ سلسلة « مفكرة المترجم » ـ العدد ١٢ ـ دار « العلاقات الدولية » للنشر موسكو ١٩٧٥ ـ ص ٣ ـ ١٩ ـ باللغة الروسية .

دراسة الترجمة كنشاط كلامي ذهني في اطار منهج علم النفس اللغوي هي :

أولا : العلاقة المتبادلة بين الشكل والمضمون ، وبين اللغة والفكر . فالتجسيد الصوتي لرمز من رموز اللغة يرتبط بمضمون أو بعدة مضامين في وحدة تبادلية . وهذه الوحدة ليست سوى حقيقة من حقائق النص الكلامي الذي يعتبر بدوره نتيجة من نتائج الفكر .

ثانيا : العلاقة بين الرموز في لغتين من اللغات عبارة عن علاقة متبادلة بين بنيات structurs كامنة في الذهن . فالرموز توجد في الذهن على شكل وحدات معنوية قابلة للتحويل الى رموز اللغة الصوتية أثناء الحدث الكلامي ، مما يتيح امكانية الكشف عن ضوابط عملية التحويل هذه ، مع الأخذ في الاعتبار ان هذه الضوابط تحمل صفة العموم بالنسبة للغات دون اختلاف لأنها تحكم النماذج الكلامية للغة الذهنية .

وعملية الترجمة كنشاط كلامي ذهني هي عملية تحويل مكونات الواقع الكامنة في الذهن الى نماذج كلامية باستخدام وسائل اللغة . ويشكل الواقع ـ أو مجموعة المعارف الخاصة بالواقع والمختزنة في الخلايا العصبية للمخ على شكل علامات ـ نظام المادة/ المصدر بالنسبة للغة . أما اللغة ـ أو نظام الأصوات وتركيباتها الموجودة في الخلايا العصبية للمخ ـ فتشكل نظام وسائل النمذجة بالنسبة للواقع . وينطبق على الترجمة ما يحدث أثناء الحدث الكلامي . اذ أن الادراك الحسي أو أي باعث آخر يؤثر في علامات المادة/ المصدر ويبعث على وجود موقف situation، أي مجموعة من العلامات التبادلية العلاقات تشكل المعرفة بالمفهوم أو الموقف المفهومي . ويرتبط جزء من هذه العلامات بمجموعات أساسية خاصة بهذه اللغة هي وحدات monemes المستوى المعنوي اللغوي والتي تعتبر نماذج تجسيد المفاهيم . وتترابط هذه الوحدات في مواقف معنوية لغوية هي نماذج الأقوال . ومن الممكن أن تدخل على وحدات المستوى المعنوي اللغوي علامات تستهدف توصيفها ، أما الرابطة بين وحدات المواقف المعنوية اللغوية (نماذج الأقوال) فانها وظيفة وحدات العلاقات (وهي مجموعة وحدات العلاقات التبادلية التي تجسدالمضامين الصيغية في وحدات شكلية ـ نحوية صرفية) . وترتبط علامات الوحدات المعنوية اللغوية بمجموعة كبيرة من علامات الموقف فتوجد بذلك النص ، والذي يثير موقفا مماثلا في ذهن متلقي الحدث الكلامي في حالة الاتصال .

هذا العرض المقتضب لأهم الاتجاهات اللغوية في دراسة الترجمة يبين المدى الذي وصلت اليه هذه الدراسة في اطار الأسس اللغوية . وما من شك أن دراسة الترجمة قد أصبحت الآن كيانا علميا مستقلا بذاته يخدم بفكره النظري النشاط التطبيقي للمترجمين ، ويشكل أسس الاعداد العلمي لهم في المؤسسات التعليمية . ولقد دخلت الدراسات اللغوية بظاهرة الترجمة الى حيز تحليل الاستنتاجات المستخلصة من واقع الممارسة العملية وتعميمها ، وأسهمت معها في وضع ضوابط العلاقات المتبادلة بين اللغات ، وفي الكشف عن عناصر الاختلاف والتطابق بين سبل التعبير في اللغات المختلفة . كما امتد تأثير الدراسات اللغوية الى تحديد نوعيات الترجمة وأهدافها في ضوء تنوع عملية الاتصال اللغوي والامكانات الوظيفية للغات . ولقد تفاعلت الترجمة مع علوم اللغة المختلفة ، فنراها ترتبط بعلم اللغة العام ، وبعلوم الألفاظ ، والمعاني ، والنحو والصرف ، والاسلوب ، وعلمي الاجتماع والنفس اللغويين . ومن ناحية أخرى باتت الترجمة مصدرا هاما من مصادر الدراسات اللغوية في مجال الدراسات المقارنة ، وازدواجية اللغة ، وطرق تدريس اللغات .

شخصيات وآراء

وليام بليك
"بين البراءة والخبرة"

عبد الوهاب المسيري

« لا يسعى الحب قط الى ارضاء ذاته .
كلا ولا يولي نفسه اي اهتمام ،
فهو يضحي براحته من اجل الاخر .
ويشيد الفردوس في يأس الجحيم » .
هكذا غنت كتلة الطينة الصغيرة .
وطأتها اقدام الماشية ،
ولكن حصاة في النهير هزجت بهذه الأبيات
المنغمة :

« لا يسعى الحب الا الى ارضاء ذاته
بأن يشد وثاق الآخر الى متعته ،
ويحقق اللذة ان فقد الآخر راحته
ويبني الجحيم في الفردوس على رغمه ، »

حينما نقرأ هذه القصيدة القصيرة المعنونة « كتلة الطين والحصاة » نجد انفسنا في عالم اقل ما يوصف به انه غريب ، فهي قصيدة غنائية لكنها تحتوي على عناصر قصصية ودرامية ، اذ انها تحكي قصة وتقدم موقفا ، بل ونجد ان ثمة فوارق قليلة ، ولكنها دقيقة ، بين الشخصيات ، فكتلة الطين توصف بأنها « صغيرة » كما انها « وطأتها أقدام الماشية » أي اننا نعرف عنها بعض التفاصيل التي تجعل منها شخصية لها ملامح خاصة ، اما الحصاة فهي حصاة وحسب بلا ملامح وقسمات ، كما ان كتلة الطين « تغني » بتلقائية واضحة ، اما الحصاة فهي « تهزج » بالأبيات المنغمة وتبدأ القصيدة بكلمات كتلة الطين مباشرة ، فهي في حنانها وانكارها لذاتها لا تحتاج لاي تقديم ، اما الحصاة فهي في تكلسها وانانيتها تتطلب مقدمات وافتتاحيات ، وعلى الرغم من ان القصيدة « تتحقق » على هذا المستوى الدرامي المباشر المتعين فانها مع هذا قصيدة « وعظية » اخلاقية تذكر المرء بالخطب التي قد نسمعها في المسجد او الكنيسة . ولكنها مع هذا لا تتعامل مع مطلقات اخلاقية خارجة عن ذات

الانسان ، وانما هي ترى الخير والشر على انهما من الحالات العقلية ، ولذا فجهنم والفردوس متداخلتان وكل انسان يختار ما يريده ثم يشيده هو بنفسه . ان القصيدة لهذا تعبير عن تطور عميق حدث لرؤية الانسان الغربي لنفسه وللطبيعة وللخالق ، ويعد وليام بليك من اوائل الشعراء الذين عبروا عن هذه الرؤية الجديدة .

ووليام بليك ـ الذي ولد عام ١٧٥٧ ـ ينتمي الى الطبقة المتوسطة الصغيرة ، فهو ابن بائع جوارب وملابس داخلية من لندن . ويبدو انه كان طفلا رقيقا وحساسا يتمتع بقسط كبير من الخيال ، فقد سمعه اهله مرة يصرخ وهو بعد في الرابعة ، وحينها سئل عن سبب صراخه قال انه رأى وجه الله وقد ضغط على زجاج النافذة . وفي صباه ، واثناء نزهة كان يقوم بها في الريف ، رأى النبي حزقيال وشجرة مليئة بالملائكة وقد اعطته امه علقة ساخنة هذه المرة . وقد شعر ابواه ـ رغم فقرهما ـ بتميز ابنهما فلم يرسلاه الى المدرسة ، بل عهدا به الى نقاش في جمعية التحف القديمة تتلمذ على يديه لمدة سبع سنوات (١٧٧٢ ـ ١٧٧٩) قضى اثناءها جزءا كبيرا من وقته في مقبرة وستمنستر يرسم التماثيل ذات الطابع القوطي التي توجد بكثرة هناك . وفي عام ١٨٧٣ نشر بليك اول دواوينه الشعرية ، صور شعرية ، وهو ديوان ذو طابع غنائي واضح تختلط فيه الموضوعات والصور الرومانتيكية والنيوكلاسيكية . وفي عام ١٧٧٩ بدأ شاعرنا في كسب قوته بنفسه عن طريق حفر الصور لناشري الكتب ، وعرف في هذه المرحلة عديدا من الفنانين من بينهم الرسام السويسري فيوزيلي . وفي عام ١٧٨١ ، وبعد قصة غرام فاشلة ، قابل فتاة امية اسمها كاثرين قامت بمواساته فأحبها وتزوج منها . وقد مر هذا الزواج بعدة ازمات ، ولكنه كان على العموم زواجا موفقا بل وسعيدا . وتعلمت كاثرين القراءة والكتابة فكانت تساعد زوجها في تسجيل رؤاه الشعرية والدينية بل وتشاركه اياها ، ومع هذا لم تلاق افكاره المتحررة ، المتطرفة في تحررها ، قبولا كاملا من كاترين ، وعلى سبيل المثال دعا بليك المفكرة الثورية ماري ولستونكرافت الى ان تقيم معه وزوجته كعضو ثالث في الاسرة ، ولكن كاثرين عارضت ذلك وبقوة ولم ينجح الشاعر في مساعيه . وصدر له ديوان اغاني البراءة عام ١٧٨٩ ، كما صدر كتاب ثل في نفس العام ، اما ديوان اغاني الخبرة فقد صدر عام ١٧٩٤ .

ويجب ان نتذكر ان اوروبا في ذلك الوقت كانت مشتعلة فكريا وسياسيا واجتماعيا ، تخوض تحولات جذرية عديدة . ويفصح بليك في عمله النثري الاساسي زواج الفردوس والجحيم (١٧٩٠) عن موقفه الثوري وعن تمرده على السلطة والكنيسة ، كما يتجلى موقفه الثوري ضد السلطة في القصائد التالية : الثورة الفرنسية (١٧٩١) وامريكا (١٧٩٣) ثم تتالت الاعمال التي تسمى « بالكتب النبوية » ومن اهمها الوحوش الأربعة اوفالا (١٧٩٣) واول كتب يورزين (١٧٩٤) واوروبا (١٧٩٤) وأنشودة لوسي (١٧٩٥) وعملاه الاساسيان ملتون (١٨٠٤) واورشليم (١٨٠٤) ايضا . ولم يكن بليك شاعرا فحسب وانما كان رساما ايضا ، يعد رسوم دواوينه بنفسه ، بحيث يكاد يصبح الرسم والقصيدة عملا فنيا واحدا ، بل ان كثيرا من النقاد الان يفضلون ان يفسروا القصائد في ضوء لوحاته وان يفسروا اللوحات في ضوء القصائد . وكان بليك يطبع كتبه بنفسه ويلون كل نسخة على حدة ، حتى تصبح عملا فنيا فريدا ، وهو في هذا يشبه فناني العصور الوسطى ، الذين تأثر بهم ، فالفنان في ذلك الوقت كان فيلسوفا وشاعرا وحرفيا يبدع اعمالا فنية متكاملة . وقد تأثر بليك بعدد كبير من الفنانين والكتاب : فقد تعرف اعمال روفائيل ومايكل انجلو ودورر ، ومن الشعراء

تأثر بادموند سبنسر وبقصائد ومسرحيات بن جونسون وشكسبير وباعمال برسي واوسيان وتومسون وتشاترتون ، ومن المفكرين تأثر بجون لوك وبركلي وبكتابات المتصوفين الالمان بوما وسويد نبورج ولافاتار ، ولكن لعل اهم الكتب التي تأثر بها هو الانجيل .

وعلى الرغم من خصوبة انتاج بليك فان عملة الشعري الأول اغاني البراءة والخبرة ، الذي وصلت فيه عبقريته الشعرية الى القمة ، لايزال اكثر اعماله ذيوعا وانتشارا . وشعر بليك على الرغم من غنائيته الواضحة فإنه يتسم ببعد فلسفي قليلا مانجدَه في الشعر الغنائي التقليدي ، الذي عادة ما يحتفى بلحظة ذاتية خاصة ، ولذا فالحصاة وكتلة الطين والاطفال والشخصيات المختلفة في شعره هم عادة تعبير عن انماط فكرية او انسانية وتجسيد لها ، ويبدو ان هذا البعد الفلسفي اخذ يغلب على شعره بالتدريج فتحول من « الشاعر المغني » الى « الشاعر النبي » ثم الى « النبي » الذي يؤمن اساسا برسالته ولا يكترث كثيرا بالتجليات الفنية لهذه الرسالة . وتتكون اغاني البراءة والخبرة مما يزيد عن خمس واربعين قصيدة ، لا يمكن ان نتناولها كلها في حيز ضيق مثل هذا ، ولذا سنعرض لبعض القصائد وحسب . ومعظم القصائد التي ترد في أغاني البراءة تقابلها قصائد في اغاني الخبرة تنظر الى الموضوع الذي تناولته قصائد البراءة من منظور الخبرة ، « فالحمل » يقابله « النمر »و « الفرح الوليد » يقابله « الاسى الوليد » وهكذا . ولكن ثمة قصائد ليس لها ما يقابلها مثل قصيدة « كتلة الطين والحصاة » ، فهي قصيدة تتضمن في داخلها حالتي البراءة والخبرة . وبدلا من محاولة تعريف تلك الحالتين ، وبالتالي النسق الفلسفي المجرد الذي تصدران عنه ، وهي محاولة ما كانت تلقي من بليك سوى الرفض والتهكم ، بدلا من ذلك لننظر إلى القصيدتين المتعارضتين « مقدمة » أغاني البراءة و « مقدمة » أغاني الخبرة ، ولنبدأ بالبراءة :

عزفت على مزماري في الأودية البرية
عزفت انغام الفرح البهيج ،
وعلى سحابة رأيت طفلا ،
بصوته الضاحك قال لي :
« أعزف أغنية عن الحمل »
فعزفت في طرب وانشراح
« يا عازف اعزف اغنيتك تلك مرة اخرى »
فعزفت ، وبكى هو لسماعي ،
« دع مزمارك ، مزمارك السعيد ،
وغن اغاني الانشراح البهيج »
وكذا صدحت بتلك الاغاني مرة اخرى
بينا ذرف هو دموع الفرح ،
« يا عازف اجلس - ولتحفظ الكلمات في كتاب
كي يقرأه الجميع »
قال كلماته ثم اختفى عن ناظري
واقتطفت قصبة جوفاء
وصنعت منها قلما ريفيا
وصبغت الماء الصافي ،
وكتبت اغاني السعيدة
سيطرب كل طفل لسماعها .

كان الشاعر الكلاسيكي يستلهم ربات الشعر في مطلع قصائده كي يأتينّه بالوحي والابداع وهو حين كان يفعل ذلك فانه كان يفكر في ربات الشعر الاغريقية القديمة بوقارها وجلالها وعظمتها وبكل ما يحيط بها من اسرار وبكل ما توحي به من معرفة عقلية واشراقية ، ولذا فهذه اللحظة كانت لحظة فريدة ، متناهية في الخصوصية يقترب منها الشاعر وكأنه سيقيم الصلاة . و « المقدمة » هي ايضا القصيدة التي يتوجه فيها شاعرنا الى

ربات شعره ، ولكننا نحس على الفور ان ربات شعره جد مختلفات ، فهو هنا طفل غريب الاطوار يتصرف كالاطفال يضحك تارة ويبكي اخرى ، ويطلب من الشاعر ان يغني ثم يأمره بأن يكف عن الغناء ، ثم يطلب منه ان يكتب ما انشده ، ويتصرف الشاعر كما ينبغي ان نتصرف في مثل هذه المواقف - فهو يخضع تماما لأهواء الطفل . ولكننا وراء هذا الموقف الدرامي نكتشف ابعادا مختلفة تبين عمق الثورة التي حدثت في الوجدان الغربي في اواخر القرن الثامن عشر ؛ فاختيار الطفل كمصدر للالهام بدلا من ربات الشعر يدل على ان الشاعر قد ادار ظهره للتراث التقليدي وانه تبنى رمزا من خارج التراث كلية . فالطفل ، حتى ذلك التاريخ ، كان كما مهملا اذ كان ينظر اليه على انه مجرد رجل غير كامل ، غير عاقل ولم تجر اي محاولة لاكتشاف خصوصيته النفسية والانسانية . والشاعر لا يقابل الطفل داخل اي مؤسسة اجتماعية معروفة ولا يراه في المدينة انما يلتقي به في الاودية البرية . والاغنية التي يطلبها الطفل لا تتناول ايا من الموضوعات المتعارف عليها وانما هي اغنية عن حيوان صغير وديع هو الحمل .

ولعله قد يكون من المفيد ان نتذكر ان من اهم الكتب التي تأثر بها بليك هي الانجيل ، فقد تأثر برؤيته ومصطلحه وصوره ، وهذا التأثر يظهر جليا في هذه القصيدة ، فالطفل والحمل هما الصورة التقليدية للمسيح . ويبدو ان الشاعر قد قدم لنا السطح القصصي المباشر للقصيدة ولكنه كان يعرف ان قارئه سيرى البعد الديني ، فالالهام الشعري هنا هو الهام من الله حتى ولو ظهر في القصيدة على هيئة الحمل وليس على هيئة الاب . ونحن لو قبلنا هذا التفسير لرمز الطفل والحمل فاننا نجد ان عالم البراءة يتسم بوحدة الوجود ، فالانسان هنا ليس ممتزجا بالطبيعة وحسب وانما هو ممتزج بخالقه ايضا ، ولذا يتوحد صوت الله والانسان ، ولا يوجد اي نوع من انواع التوتر او عدم الاتساق ولا نسمع الا عن « الفرح البهيج » و « الصوت الضاحك » و « الطرب والانشراح » و « الانشراح البهيج » و « دموع الفرح » ، ولا تتكرر الا كلمات مثل العزف والعازف والنشيد والمنشد .

كل الاشياء والمخلوقات في هذه القصيدة اذن تتسم بالبراءة ولكنها في الوقت ذاته هشة ضعيفة (كالسحابة التي يجلس عليها الطفل) الأمر الذي يدل على ان البراءة لا يمكنها ان تحتفظ بكيانها طويلا ، وانها لابد وان تستند الى شيء اخر اقوى منها . وهذا ما سنجده في عالم الخبرة ، ولذا فلنقرأ « مقدمة » أغاني الخبرة » :

المقدمة

أسمع صوت الشاعر المنشد
الذي يعرف الحاضر والماضي والمستقبل ،
والذي سمعت اذناه
الكلمة المقدسة
التي سارت بين الاشجار القديمة
وتنادي على الروح التي زلت وتذرف الدمع
في ندى الغروب ،
الكلمة التي قد تحكم
القطب المرصع بالنجوم ،
وتجدد الضياء الذي هوى ، هوى سحيقا :
« ايتها الأرض ، ايتها الأرض ، عودي ،
انهضي من العصب الندي ،
فالليل في هزيمة الاخير
والصباح ينهض من مثقل النعاس .
لا توليني ظهرك ، لماذا تريدين الابتعاد ؟
ان الفضاء المرصع بالنجوم
والشاطيء المترقرق المياه
هما لك حتى انبثاق الصباح » .

جواب الأرض

رفعت الأرض رأسها
من طيات الظلام الموحش الرهيب ،
لقد فر نورها
وحل الرعب الحجري - جدائلها مغطاة
باليأس الرمادي .
« سجينة انا على الشاطيء المترقرق المياه
وتحرس كهفي الغيرة المرصعة بالنجوم !
بارد أشيب
يشرق بالدمع
اني اسمعه ابا الرجال القدامى ،
« يا ابا الرجال الاناني
ايها الخوف القاسي الغيور الاناني
ايستطيع عذاري الشباب والصباح
ان يصبرن على الفرح
المكبل في اغلال الليل ؟
« ايخفي الربيع فرحته
حين تنمو البراعم والزهور ؟ هل يبذر المزء
البذور تحت جنح الليل ؟
وهل يحرث الحارث في الظلام ؟
« لينكسر هذا القيد الثقيل
الذي يدور حول عظامي يجمدها ،
قيد الانانية والعجرفة ،
الآفة الابدية
التي تكبل الحب الطليق بالعبودية » .

الصوت في هذه القصائد ليس صوت الشاعر الفرح الطليق وانما صوت الشاعر المنشد المثقل بالهموم . ويبدو ان تحولا ما طرأ على بليك وقد سيق في شرح هذا التحول عدة تفسيرات ؛ فقد قال بعض النقاد ان السبب هو الأزمة التي مرت بها حياة بليك الزوجية بعد ان رفضت زوجته ان تقيم ماري ولستونكرافت معهما « كخليلة للروح » ومن هنا حديثه عن الانانية والغيرة . ويقال ايضا ان بليك مع تقدمه في السن وبعد زواجه بدأ يتكشف ان الحياة اكثر تركيبا وتعقيدا مما كان يتصور في شبابه ، ويقال ايضا ان فظائع الثورة الفرنسية وفشلها في اصلاح الطبيعة البشرية (وهذه كانت احدى طموحات عصر الاستنارة) هي التي أدت الى هذا التحول . ويقال ان كل هذه الاسباب او بعضها هي التي ادت الى النظرة المعتمة التي نجدها في اغاني الخبرة « ومقدمتها » ، وهي التي تفسر نبرة الغضب والايقاعات المتوترة والعبارات التي يلفها الظلام الدامس .

ولكن بغض النظر عن الاسباب فان عالم الخبرة جد مختلف عن عالم البراءة . ولعل اهم سماته انه عالم مركب ولذا فقصائد الخبرة تحتاج الى « تفسير » . تبدأ « المقدمة » بصوت الشاعر المنشد يتحدث ، ولكنه لا يتحدث بشكل تلقائي معبرا عن مكنونات قلبه وانما يفصح عن الكلمة المقدسة ، فحديثه من حديثها ، ولان الله في هذه القصيدة اله رحيم يذرف الدمع ساخنا من اجل ادم الذي سقط ، ولان الشاعر يدرك هذا ، فهو ينادي على الارض ان تعود وان تنهض .

ومن الرموز التي تتكرر في اغاني الخبرة رمز النجوم والشاطيء والغابة ، وقد اختلف النقاد في دلالتها . فبعض النقاد يرى انها رموز للشر كما يراه بليك ، فالغابة ملتفة غصونها ، ملتوية طرقاتها ، مظلمة انحاؤها ولذا فهي تقف على طرف النقيض من النهار المشرق ومن الحب التلقائي . والنجوم هي الاخرى مرتبطة بالظلام وبالحركة الهندسية الميكانيكية ، حركة الافلاك . اما الشاطيء فهو المكان الذي يحد المياه ويوقف من انطلاقها وحركتها ، وهو في هذا يشبه الحصاة المتكلسة الانانية . ولكن بعض النقاد يرى عكس ذلك فالغابة المظلمة هي رمز للروح المركبة التي لا يمكن ردها الى ما هو مادي

وبسيط والتي تتجاوز القوالب العلمية الميكانيكية ، والنجوم هي الاخرى بارتباطها بالظلام انما ترتبط بعالم الخيال الرومانتيكي ، والشاطيء هو المكان الذي يلتقي فيه عالم الحواس الخمسة بالكون . وقد يكون الطريق الاسلم والادق هو عدم الالتزامُ بأي من التفسيرين ، وأن نستخدمهما كمجرد مؤشرات ، على ان نفسر كل صورة في سياقها الشعري فهو وحده القادر على تحديد المعنى الخاص والدقيق لكل صورة واذا نظرنا الى « مقدمة » أغاني الخبرة نجد ان القطب المرصع بالنجوم يوحي لنا بالجمال وان كان جمالا ضيقا ومحدودا . و«الفضاء المرصع بالنجوم » و« الشاطيء المترقرق المياه » كلها هي الأخرى توحي بسطح جميل ولكنها في ذات الوقت تشكل غلافا يحجب ما هو اكثر جمالا وعمقا ، ولعل المقصود هنا انه رغم السقوط والزلل ، ورغم نزول الروح في المادة فان المادة ذاتها ليست شيئا شريرا بالضرورة قبيحا كل القبح وانما لها جمالها الخاص ، وان الروح التي سقطت لو تأملت فيما وهبت من جمال طبيعي نسبي لاستطاعت ان تصل الى الجمال الروحي المطلق ، ولو وقفت على الشاطيء لاختلطت روحها بمياه البحر وبذا تصبح الحواس الخمسة نوافذ يطل من خلالها الانسان عى مكنونات الكون وخباياه ، وبدلا من ان تكون حاجزا يفصل بينه وبين المطلق تصبح هي ذاتها وسيلته واداته للوصول .

وتستجيب الارض ، وتأتي اجابتها مخيبة للآمال ، فالارض ، وهي ذاتها الروح التي زلت ، لا يمكنها ان تدرك مدى عمق حب الله لها ، ولا يمكنها ان تفهم بالتالي كلمات الشاعر الذي يناشدها ان تنهض . واللوحة المصاحبة لـ«المقدمة» لها دلالتها فهي صورة أمرأة عارية تجلس على ثوب مفروش (الشاطيء المترقرق المياه) وتستند الى سحابة بين النجوم (الفضاء المرصع بالنجوم) ولكنها تعطي ظهرها للشاعر والقاريء . اما اللوحة المصاحبة « لجواب الارض » فهي عبارة عن اغصان ملتفة تتخلل الصفحة كلها وتحيط بها ويأخذ الغصن الموجود في اسفل الصفحة شكل ثعبان . ان الارض والروح التي زلت تولي ظهرها لله وللشاعر ولجمال الطبيعة ولا ترى سوى السطح المادي الفاسد ، لقد انفصلت عن الكون واصبح لها كيانها المنفصل المستقل ، ولذا فهي لا ترى الله في الطبيعة وانما تراه خارج الزمان والمكان ، تماما كما فعل المفكرون العقلانيون في القرن الثامن عشر الذين شبهوا علاقة الله بالطبيعة بالعلاقة بين صانع الساعات والساعة ، فالله ـ حسب هذا التصور ـ قد خلق العالم ثم تركه وشأنه ، يدور حسب القوانين العلمية والطبيعية التي لارحمة فيها ولا حب تماما مثل صانع الساعات الذي يصنع الساعة ثم يتركها بعد ذلك تدور حسب القوانين الميكانيكية والرياضية الصارمة التي لا رحمة فيها ولاحب ـ ان الله هنا هو العلة الأولى وحسب ، وليس الرحمن الرحيم الذي يبكي من اجل خطايا البشر . وقد رأى بليك ـ شأنه شأن الرومانتيكيين ـ ان مثل هذا الموقف من الله يؤدي بنا للنظر للعالم باعتباره مادة ميتة تتحرك بشكل ميكانيكي ، ويصبح الانسان نفسه جزءا من هذه الآلة الميتة المميتة المخيفة ، وهذه الرؤية كانت ولاشك مرتبطة بظهور العلم والتكنولوجيا والطبقة المتوسطة التي كانت تبشر باقتصاد تجاري منضبط تتحكم فيه اليات السوق الدقيقة ، ولا تتدخل فيه الدولة او الكنيسة او القيم الانسانية او العلاقات الاخوية . وكان بليك يعرف النكبة التي ستحل بالانسان لو تقبل الموت والميكانيكا كنمط من انماط الحياة . ومأساة الارض والروح التي زلت في المقدمة انها حبيسة هذه الرؤية ، فلا ترى الا المادة من ناحية والله من ناحية اخرى ، ولذا فبدلا من التأمل في جمال الشاطيء المترقرق المياه ، لتصل الى الله تجد نفسها سجينة بجواره ، والنجوم التي

ترصع الفضاء وتشع جمالا ، ترصع الغيرة وتنفث سما ، اما الله الذي يبكي من اجل خطيئة الانسان في المقدمة وينادي عليه ان يعود فهو هنا بارد اشيب يشرق بالدمع ربما من اجل نفسه ، وهو اب غيور يكره البشر ـ ان الارض ضحية رؤيتها الكافرة الضيقة ، ولذلك فهي لا ترى الا ما تتوقع ولا تتوقع الا القيود والاحزان في هذا العالم .

ان العالم الذي تعيش فيه الارض ولاتدرك سواه هو عالم عصر العقل الخالي من المعنى ، هو عالم العلم والتكنولوجيا الذي انفصلت فيه القيمة عن المادة ، فاصبحت الدنيا هي « الارض الخراب » .

وتتحدث القصيدة عن الصباح الذي نهض ثم عن الصباح الذي سينبثق ، ولعل المقصود هنا ان الارض قد بزغ الصباح الأول امامها ، اي الصباح الذي خلقت فيه الطبيعة بكل جمالها وروعتها كاداة لا دراك الله ثم سيبزغ الصباح الثاني ، عندما يتحد الانسان والخالق كلية مرة اخرى ، ان ادركت الارض هذا الجمال ، ولان الارض هي ذاتها الطبيعة في نهاية الامر ، لعل الشاعر يخبرنا ـ ويخبر الانسان ـ ان ينظر من حوله وفي ذاته ، لانه لو فعل ذلك لوجد كل الجمال وكل الحسن ولعرف ان الله الذي يحبه قد خلقه وخلق الطبيعة على احسن صورة !

ويمكننا النظر الى المقدمتين ، « مقدمة » اغاني البراءة و« مقدمة » اغاني الخبرة (بجزأيها) على انها قصيدتان متعارضتان . وكما قلنا من قبل يسود في القصيدة الأولى صوت سعيد مبتهج هو صوت العازف الذي يعزف في الوادي وربما في الفردوس قبل ان تسقط الروح ، ولذا فهو يسير بالقرب من الله متحدا به في وضح النهار ، لا تقيده حدود او قيود ، يتحدث لغة شبيهة بلغة الاطفال سهلة بسيطة تلقائية ، صورها متعينة قريبة للفهم على الرغم من تركيبها . اما القصيدة الثانية فالصوت السائد فيها هو صوت الشاعر المنشد وهو صوت يعكس لنا صوت الله ، الذي انفصلت عنه المخلوقات وابتعدت وسقطت في حمأة المادة ولذا فالظلام الدامس مخيم ، والسلاسل والقيود والحدود تكبل الجميع ، او هكذا يتصورون ، واللغة مركبة ـ لغة رجل ذاق المأساة وعرف الصراع ، ولذا فهو واع اشد الوعي بكلماته وبواقعه ، والصور مبهمة لا تؤدي معناها بيسر وبسهولة ، وتحتوي على عنصر مجرد يكاد يخرج بها من نطاق الشعر الى عالم الفلسفة بل انه مما له دلالته ان القصيدة الاولى قصيدة واحدة تحتوي على الطلب او السؤال والاجابة ـ اي انها اغنية تحتوي على عناصر قسية ودرامية بدائية للغاية لانه لا يوجد أي صراع ، أما القصيدة الثانية فهي قصيدتان تشكل الأولى الطلب او السؤال وتشكل الثانية الاجابة ، ولعل انفصال السؤال عن الاجابة هو ترجمة محسوسة للانفصال الذي يسم عالم الخبرة .

ولكن على الرغم من تعارض القصيدتين ، هناك عناصر عدة تجمع بينهما ، فهما باديء ذي بدء ينحوان منحى رمزيا ، قد تكون رموز القصيدة الأولى بسيطة والثانية مركبة ، ولكنهما مع هذا يستخدمان صورا تزداد كثافة حتى نرقى الى مستوى الرمز . وفي كلتا القصيدتين نجد ان المصدر الاساسي للصور والرموز ، بل والافكار ، هو الانجيل ، خاصة العهد الجديد ، وعلى الرغم من ان القصيدتين ينحوان منحى فلسفيا فإنهما مع هذا اغنيتان اولا واخيرا ، والفلسفة والتفلسف فيهما جزء لا يتجزأ من الغناء ، ان كل الاغاني سواء كانت من اغاني الخبرة ام اغاني البراءة تنتمي الى التقاليد الشعبية الغنائية الانجليزية مثل القصائد المعروفة باسم « البالادز » واناشيد الكنيسة الدينية .

ولكن وحدتها التي لا تنفصم عراها تنبع من رؤية بليك ذاتها التي ترفض التضاد البسيط او التعارض الميكانيكى ، ورؤية ترفض الفصل بين الشيء وضده ،

وكما يقول بليك في زواج الفردوس والجحيم (وعنوان هذا العمل ذاته يدل على فلسفته) : « دون تضاد لا يمكن ان يحدث تقدم ، الانجذاب والنفور ، العفن والحيوية ، الحب والكره ، كلها امور اساسية للوجود الانساني ». ولأن الاضداد تكون كلا واحدا لم يقدم الشاعر اغاني البراءة ثم اغاني الخبرة تحت عنوانين مستقلين وانما قدمهما تحت عنوان واحد : اغاني البراءة والخبرة التي تبين الحالتين المتضادتين للنفس الانسانية ، وهما حالتان متضادتان ولكنهما لا تلغي الواحدة منهما الأخرى بالضرورة ، فالطفل البريء والمنشد الذي ذاق الخبرة يكمل الواحد منهما الأخر . والرؤية الحقة لا تأتي للبريء ، فهو سيضل الطريق دون خبرة ، لا ولا يمكنها ان تأتي لمن ذاق الخبرة واستسلم لها ، لأنها ستشوه له المعرفة ويصبح مثل الأرض التي زلت لايرى الا الجراح والآلام ، لذا يجب على المرء ان يفهم الخبرة ويتجاوزها الى مرحلة اعلى . وقد كتب بليك على احدى صفحات اعماله الكلمات التالية :

البراءة غير المنظمة : أمر مستحيل ،
لا تقطن البراءة قط مع الجهل ، وانما تقطن مع الحكمة .

إن رؤية بليك تنطلق من مفهوم للانسان الكامل الذي يتمتع بتوازن في حواسه وملكاته ، لم يتغلب عقله على عاطفته ، ولم تهزم غرائزه كل كيانه ، وانما هو انسان تتضافر كل ملكاته الواحدة مع الأخرى ، ويتعاون عقله مع قلبه مع جسده ، وتتحد داخله الاضداد . هذه الرؤية للانسان تختلف في جوهرها عن رؤية عصر الاستنارة للانسان اذ رأته عقلا خالصا ، خاضعا لقوانين الرياضة والميكانيكا . ولعل هذا الانسان العقلاني هو انسان عصر تقسيم العمل ، حيث يتخصص الانسان في انتاج جزء من جزء ، ولا يدخل قط في علاقة مع الكل ، يصنع رأس دبوس او رباط حذاء او عجلة سيارة ، ولكنه لا يصنع حذاء باكمله او اناء للزهور ، اما بليك الذي درس في مقابر وستمنستر ، والذي كان يؤلف ويطبع كتبه ثم يلونها فقد كان ينتمي لنمط انتاجي مختلف ، يقدر قيمة الكل ويعرف معنى ان يبدع الانسان بنفسه عملا متكاملا يفخر به ويكون تعبيرا عن انسانيته لا ان ينتج وحسب ، ينتج اي شيء وكل شيء ، طالما ان الانتاج يحقق « الربح » .

إن بليك كان يرى انه لو وصل الانسان الى حالة التكامل فقد وصل الي الكمال ، والفردوس لهذا السبب ليس مكانا بعيدا عنا وانما هو امكانية كامنة فينا يمكن ان تتحقق بشكل كلي او جزئي الان وهنا ان نجحنا في التعبير عن كل جوانب شخصيتنا . ولعل مشكلة بليك الاساسية مع المسيحية التقليدية انها لم تدرك جدلية الوجود الانساني مما ادى بها الى ان تزدري العقل فأصبح مجرد رياضيات ، وتزدري العواطف لتصبح مجرد رشاش سنتمنتالي ، واصبح الله ـ حسب هذا التصور ـ مفهوما مجردا ، لا وجودا فعالا في التاريخ يطرح الامل بالخلاص على الانسان لا في آخرة الايام وانما دائما وهنا .

واذا كان التكامل هو الكمال فالانقسام هو السقوط وانفصال العقل عن الخيال والعاطفة والحواس هو الزلل . ويصبح الخلاص هو كيفية العثور على طريق العودة الى حالة التكامل .

ويمكننا الآن ان ننظر لبعض اغاني البراءة والخبرة الأخرى من هذا المنظور التكاملي الجدلي ، ولنبدأ بقصيدتي « الفرح الوليد » و « الأسى الوليد » :

الفرح الوليد

« أنا لا اسم لي :
لست الا ابن يومين »
ماذا أسميك ؟
« سعيد انا

والفرح هو اسمي »
ليغمرك الفرح العذب ايها الفرح الجميل !
أيها الفرح العذب ، يابن يومين فحسب ،
بالفرح العذب أسميك ،
وبينما يعلو ثغرك الابتسامة
سأغني لك ، ليغمرك الفرح العذب !

الأسى الوليد

توجعت أمي وانتحب ابي
وقفزت إلى العالم الذي تحفه المخاطر
عاجزا ، عاريا ، عالي الصراخ
كعفريت تلفه سحابه ،
أقاوم بين يدي أبي
أقاوم جاهدا قيد القماط ، واذ عدت مقيدا
تعبا ، فكرت
ان الأفضل أن انزوي كدرا على صدر أمي .

من الواضح انه ليس كل شخصيات عالم البراءة من الاطفال ، كما انه ليس كل الأطفال من الأبرياء ، فالطفل في « الأسى الوليد » يولد شيخا هرما مثقلا بالأحزان والهموم ، ولعل اختيار بليك لطفل وليد كي يصبح رمزا للخبرة هو محاولة من جانبه كي لا نسقط في التعميمات السهلة او الأنماط الجاهزة ، ولذا فقد استخدم نفس الرمز للتعبير عن الحالتين المتضادتين للنفس البشرية وقصيدة « الأسى الوليد » كانت تشكل اصلا المقطوعتين الاولتين في قصيدة تتكون من تسع مقطوعات تتحدث عن الزواج كمؤسسة تكبل الانسان بالقيود . وحين كتب بليك تلك القصيدة لم يكن قد توصل بعد الى صيغة التضاد الجدلي بين البراءة والخبرة . ولكن مما يدل على حصافته النقدية انه حين قرر ان يتبع النسق الجدلي اكتفى بهاتين المقطوعتين وضمهما الى اغاني الخبرة كقصيدة كاملة ، مستبعدا المقطوعات السبعة الأخرى .

والقصيدتان ـ كما بينا ـ تتناولان حالتين متعارضتين متكاملتين ، فالقصيدة الأولى بطلها طفل اسمه « الفرح » هو أقرب الى الملائكة منه الى البشر ، والثانية بطلها الأسى الوليد ، ولكننا لا نعرف اسمه فهو من البداية يفقد ذاته وان كنا نعرف انه يشبه العفاريت . وام الفرح الوليد ترحب بوصوله وتصلي من اجله ، والصلاة هنا تعبير عن الأمل بل وعن حرية الاختيار ، اما ام الاسى الوليد فهي تتوجع كما ينتحب ابوه ولا يصلي احد من اجله فهو وحيد تحف به المخاطر ، ولذا لا تنتهي القصيدة بالدعاء وانما باليقين انه لاجدوى من هذا العالم . وتأخذ القصيدة الأولى شكل حوار غنائي رقيق بين الطفل والأم ، فالفرح الوليد يشعر بامكانية الحرية ولذا فهو لا تصبح داخل ذاته بل يتوجه للاخرين ، اما القصيدة الثانية فهي مجرد مونولوج لطفل فقد الأمل في الاتصال بوالديه وبالدنيا ولذا فهو يلوذ داخل ذاته بالفرار . ويتميز اسلوب القصيدة الأولى بالتلقائية والبساطة فأبياتها ليست متساوية في الطول ويتكرر فيها عدد محدود من الكلمات والجمل (مثل « مقدمة » أغاني البراءة) ، اما القصيدة الثانية فهي تتسم بدرجة عالية من الوعي ولذا فأبياتها منتظمة متساوية ولا يوجد فيها اي تكرار .

وكما استخدم بليك الطفل ليعبر عن حالتي البراءة والخبرة ، فقد استخدم الزهرة والوردة للتعبير عن نفس الحالتين .

الزهرة المتفتحة

أيها العصفور الفرح الفرح
يا من تقف تحت اوراق خضراء خضراء
تراك الزهرة المتفتحة السعيدة

منطلقا كالسهم ، فلتبحث عن مهدك الصغير
بالقرب من صدري .
أيها الطائر الجميل الجميل
يامن تقف تحت اوراق خضراء خضراء
تسمعك الزهرة المتفتحة السعيدة
تنشج ثم تنشج بالبكاء ،
يا أبا الحناء الجميل الجميل
بالقرب من صدري .

الوردة العليلة

ايتها الوردة ، أنت عليلة
الثعبان الصغير الخفي
الذي يطير في الليل
في العاصفة الصاخبة وجد فراش فرحك
القرمزي ،
وبحبه الخفي المظلم يهدم حياتك .

تتسم القصيدة الأولى بنفس وحدة الوجود التي طالعتنا في « مقدمة » أغاني البراءة وفي « الفرح الوليد » . فالعصفور (الذي يتحول الى أبي الحناء في المقطوعة الثانية) يقف تحت الأوراق الخضراء وفي حمايتها ، ويجد مهده بالقرب من صدر الانثى التي تسمع صوتها في القصيدة . ثمة وحدة بين الطير والنبات والانسان ـ وبطبيعة الحال الله ، الذي لا يذكر بشكل مباشر في هذه القصيدة . ونفس التلقائية والبساطة التي تسم كل أغاني البراءة تشعان في هذه القصيدة . ولكن ماذا عن بكاء الطائر في المقطوعة الثانية من القصيدة ؟ هل يمكن ان يكون هذا البكاء مثل بكاء الطفل في « المقدمة » ـ دموع الفرح ؟ قد يكون الامر كذلك ، فالطائر المنطلق كالسهم في المقطوعة الأولى قد أشبع رغبته وارتوى ، ولم يبق سوى ان يذرف دموع الرضا والفرح . ويمكن تفسير فرح العصفور وبكاء أبي الحناء على اساس ان الأول مرتبط تقليديا ، في الوجدان الشعبي الانجليزي ، بالفرح بينما يرتبط الثاني بالحزن ، وبالتالي فكلاهما تعبير عن العاطفة المشبوبة . ومهما كان الامر فان احزان قصيدة « الزهرة المتفتحة » لا تخرج بها البتة عن نطاق عالم البراءة .

اما عالم « الوردة العليلة » فهو عالم الخبرة دون شك ، والقصيدتان برغم اختلافهما رمزيتان لا تلجآن الى المجاز التقليدي (والمجاز في جوهره هو وصف شيء لا نعرفه عن طريق تشبيهه بشيء نحن اكثر معرفة به) فنحن لا نعرف ما هو موضوع القصيدة على الرغم من أننا نحس بأن ثمة موضوعا ما يطلب من القارىء التفسير . وحينما يحاول القارىء تفسيره فان التفسير لا يحيط بكل جوانب الموضوع اذ يظل الرمز هو في نهاية الأمر المعني ، ويظل السطح المرئي هو ذاته المعني الفلسفي ، وتظل الوردة العليلة والزهرة المتفتحة هما الشكل والمضمون لا يمكن للانسان ان يفصل الواحد منهما عن الآخر ، وان فعل فهو يفعل ذلك على مضض عالما بأن ما يفعل هو مجرد تاكتيك منهجي ، ويمكننا ملاحظة ان ثمة عنصرين اساسيين في كل من القصيدتين واحد مذكر (العصفور والثعبان)* والآخر مؤنث (الوردة العليلة والزهرة المتفتحة) تنشأ بينهما علاقة ما ذات طابع عاطفي ، فالوردة والزهرة المتفتحة تقليديا هما رمز الأنثى ، كما ان الثعبان هو رمز للذكر (ويبدو أن العصفور المنطلق كالسهم هو كالثعبان في دلالته الرمزية) . والعلاقة في

* [توجد في الأصل كلمة worm وهي تعني « دودة » ، ولكن حيث ان هذه الكلمة مؤنثة وحيث ان كلمة wyrm في الانجليزية القديمة تعني « تنين » لذا آثرت ترجمة الكلمة الى « الثعبان الصغير »] .

القصيدة الأولى علاقة مضيئة صريحة نعرفها من الداخل تنتهي بالاشباع والفرح او بدموع الفرح ، أما في القصيدة الثانية فهي علاقة مظلمة تتم في العاصفة الصاخبة تلفها الأسرار ولا ننظر اليها الا من الخارج ، وتذكرنا « بمقدمة » أغاني الخبرة وبكاء « الاسى الوليد » وتنتهي بالدمار .

ويرى احد النقاد انه على الرغم من الفرح الذي يغمرنا بعد قراءة القصيدة الأولى وعلى الرغم من الاكتئاب الذي يمتلكنا بعد قراءة القصيدة الثانية الا ان الشاعر ينظر مع هذا نظرة اعجاب الى الثعبان . فالزهرة المتفتحة تتخذ موقفا يتصف بالبساطة الزائدة وكأنه لا يوجد فرق بين تجربة العلاقة بين الذكر والأنثى والتجارب الانسانية الأخرى ـ ان البراءة التي تسود عالم القصيدة براءة متطرفة ، براءة تستند الى الجهل ولا تستند الى الحكمة . ومن وجهة النظر هذه يمكن القول ان الرؤ ية التي تقدمها قصيدة « الوردة العليلة » اكثر عمقا . فثمة حيوية خاصة في العاصفة الصاخبة ، والثعبان حيوان مفترس ولكنه هو الآخر يجسد جانبا هاما من الحياة . وقد تكون الوردة عليلة ولكنها تقف مع هذا في « فراش فرحها القرمزي » الذي قد يوحي بالحمى ولكنه ايضا يذكرنا بنوع من التوتر والتدفق نفتقدهما في القصيدة الأولى . واذا كان العناق الأخير يؤدي الى هدم حياة الوردة الا انه عناق وحشي متحمس . إن القصيدة الثانية تتوجه الى مجموعة من العواطف والمواقف الانسانية الثرية المركبة التي تتجاهلها القصيدة الأولى ، ولذا فعلى الرغم من ان الشاعر قد عبر عن نفوره من علاقة الحب التي يكتنفها الظلام ، فإنه لم يتمكن الا ان يعبر عن اعجابه بجمال وروعتها التجربة .

ونفس الإبهام يسم موقف الشاعر في قصيدتي « الحمل » و « النمر » :

الحمل

أيها الحمل الصغير ، من
الذي خلقك ؟
أتعرف من الذي خلقك ؟
وهبك الحياة ، ودعاك
لترعى
الى جوار الجدول وفوق
المرج ؟
الذي كساك ثوب الفرح
أرق الاثواب . . صوفيه
متألقة ؟
وهبك صوتا رخيما رخيا
بعث الفرحة في كل
الأودية ؟
أيها الحمل الصغير ، من
الذي خلقك ؟
أتعرف من الذي خلقك ؟
أيها الحمل الصغير
سأنبئك بالجواب !
أيها الحمل الصغير
سأنبئك بالجواب ! .
هو يدعي باسمك
لانه يسمي نفسه حملا ،
وهو وديع ، وهو رقيق ،
وقد غدا طفلا صغيرا .
أنا طفل ، وانت حمل
وكلانا يدعي باسمه ،
أيها الحمل الصغير
سأنبئك بالجواب !
أيها الحمل الصغير
سأنبئك بالجواب !

النمر

أيها النمر ، أيها النمر ، يا
من تشتعل ضياء
في غابات الليل ،
أي يد خالدة او عين ابدية
يمكنها ان تصوغ اتساقك
الرهيب ؟
في أية اعماق او سماوات
قصية
اشتعلت نيران عينيك ؟
على اية اجنحة يجرؤ ان
يتسامق ؟
وأية يد هذه التي تجرؤ ان
تمسك بالنار ؟
وأي كتف واية قدرة
تلك التي يمكنها ان تجدل
عصب قلبك ؟
وحينها بدأ قلبك ينبض
اية يد واية اقدام رهيبة ؟
أية مطرقة ، وأية قيود ؟
في أي أتون كان عقلك ؟
أي سندان ، أية قبضة
رهيبة
تجرؤ أن تمسك بأهواله
المرعبة ؟
وعندما ألقت النجوم
برماحها أرضا
وروت السماء بدموعها
هل ابتسم او رأى عمله ؟
هل الذي خلق الحمل هو
نفسه الذي خلقك ؟

أيها النمر ! أيها النمر ، يا
من تشتعل ضياء
في غابات الليل ،
أي يد خالدة او عين ابدية
تجرؤ أن تصوغ اتساقك
الرهيب ؟

تعتبر قصيدة « النمر » من روائع بليك واشهرها ، بل وتكاد تكون هي القصيدة الوحيدة التي تداولها جمهور القراء اثناء حياته ، ولكن قبل ان ندخل الى عالم الخبرة فلنكتشف قصيدة « الحمل » وعالم البراءة الذي تنتمي اليه . والقصيدة شأنها شأن كل أغنيات البراءة لا يوجد فيها اي صراع ، وان وجد فهو صراع بسيط يحسم بسرعة ، ولذا فالمقطوعة الأولى عبارة عن عدة اسئلة نجد اجابتها على التو في المقطوعة الثانية ، ولكن طريقة طرح الاسئلة ذاتها تدل على أنها اسئلة تكاد تكون بلاغية ، ففي طيها يعدد الشاعر نعم الاله الرحيم على الطفل / الانسان ، فهو الذي وهبه الحياة ، وهو الذي دعاه ليرعى في الهواء الطلق الى جوار الجدول وفوق المروج ، وهو الذي كساه ثوب الفرح (الفرح الذي يهيمن على جو « مقدمة » أغاني البراءة وعلى قصيدة « الزهرة المتفتحة » وعلى « الفرح الوليد ») . وحينما نصل الى نهاية المقطوعة الأولى نكون قد عرفنا الاجابة ، ولذا تكون وظيفة المقطوعة الثانية هي في الواقع الاستزادة وحسب ، وتسمية الاشياء بأسمائها بعد ان عرفناها عن طريق التلميح الصريح ، ونعرف من المقطوعة ان الخالق هو الحمل ، وهو ايضا طفل صغير ، وهو الشاعر - هو المخاطب والمخاطَب . وبذا نجد انفسنا مرة اخرى في عالم وحدة الوجود الذي تنعدم فيه الحدود ، حيث الكلمات غناء والأفكار صور والصور معان لا تطلب التفسير ، لانها لا تنبع من جوهر الاشياء وحسب بل هي ذاتها هذا الجوهر .

واذا انتقلنا الى قصيدة الخبرة المناظرة لها « النمر » فاننا ننتقل الى عالم جد مغاير ، عالم يطرح اسئلة تبدو غير مترابطة لا اجابة لها . بل ان القصيدة هي عبارة عن عدة اسئلة فعدد أبيات القصيدة ٤٢ وعدد الأسئلة التي ترد فيها اربعة عشر تتفاوت في القصر والطول ، تبدأ بها القصيدة وتنتهي ! ويزداد ايقاع الاسئلة سرعة في المقطوعة الرابعة من القصيدة حيث تصبح الأسئلة متناهية في القصر (وان كان الايقاع في المقطوعة الخامسة يهدأ قليلا ويأخذ طابعا تأمليا) ، ثم تعود القصيدة الى سرعتها المادية بعد ذلك . والمقطوعة الأخيرة هي تكرار للمقطوعة الأولى ، مما يدل على انه امام النمر لا يملك ان يعيد المرء نفس الأسئلة ولا ينتظر الجواب الشافي ، وكل ما هنالك من معنى انما هو ما قد نلمحه من وراء الأسئلة ، على عكس اسئلة قصيدة « الحمل » الشفافة التي تكشف لنا « الحقيقة » في طي السؤال ذاته .

والاحساس الأساسي في القصيدة ليس هو الطمأنينة إلى ان كل شيء مستقر في مكانه والى ان الله قد خلق الأشياء وحل فيها ، وإنما هو إحساس بالدهشة يتملك الشاعر حينما ينظر الى النمر . بل ويمكن القول ان حدة هذا الاحساس لا تخفت قط ، فالشاعر يسأل في المقطوعة الأولى :

أي يد خالدة او عين ابدية
يمكنها ان تصوغ اتساقك الرهيب ؟

وحينما يعيد طرح السؤال في نهاية القصيدة فاننا نلاحظ ان كلمة « يمكنها » حل محلها كلمة « تجرؤ على » ، مما يدل على ان احساس الشاعر بالاتساق الرهيب قد تعاظم .

وتضم « امثال الجحيم » التي وردت في زواج الفردوس والجحيم الأمثال التالية :

« عجب الطاووس هو مجد الله ،
شهوة التيس هي سخاء الله ،
غضب الليث هو حكمة الله ،
عرى المرأة هو عمل الله ،
نمور السخط أحكم من جياد التعليم
توقع السم من الماء الراكد
الاندفاق هو الجمال »

ان الشاعر هنا يجد ان الله يعبر عن عظمته وجلاله لا من خلال الحمل والطفل والعزف على الناي وانما من خلال عجب الطاووس وشهوة التيس وغضب الليث بل وعرى المرأة . وكما قال في احدى الاعمال الاخرى مفسرا فلسفته : « زئير الاسود وعواء الذئاب وهدير البحر العاصف والسيف القاتل ان هي الا اجزاء من الأبدية اعظم من ان تدركها عين الانسان » . ثم مفهوم عميق لله يراه في الاشياء البسيطة والمركبة ، ويراه في البناء والهدم ويراه في الرقة والدعة ، وفي التمرد والثورة أيضا . وثمة مفهوم للجمال هنا لا يقنع بالوادي المنبسط وبقطعان الماشية الأليفة وبالاتساق البسيط وانما يبحث عن قمم الجبال وقطعان الذئاب و « الاتساق الرهيب » ، والنمر هو خير رمز لكل هذا . ولذا من الضروري الا نرى النمر في علاقة تضاد بسيطة مع الحمل ، بل يجب ان نراه في علاقة جدلية معه ، هو ضده الذي يتحد معه ومن المزيج ندرك شيئا من الأبدية التي لا تدركها عيوننا ونعرف الله الرحمن الرحيم والجبار المتكبر . بل ولابد وان نقبل كلا من التجربتين الشعريتين الدينيتين ، باعتبارهما تعبيرين كاملين مختلفين عن نفس الشيء ، اذ يعبر كل منهما عن حب الخالق بطريقته المستقلة .

وبدلا من ان يصل الشاعر الى الحقيقة الفلسفية الأخلاقية مباشرة ، بل وبدلا من ان يصف النمر ويحوله الى رمز يجسد هذه الحقيقة ، يلجأ الشاعر الى حيلة فنية

رائعة ، فهو يصور لنا النمر كما لو كان لا يزال « تحت التشييد » ، فالله هنا يأخذ صورة الحداد المقدس الذي قرر ان يصنع النمر في ورشته السماوية (وهذا الحداد المقدس يذكرنا بلوس ، روح النبوة والخيال في نسق بليك الاسطوري ، وهو ايضا بليك نفسه . بل ان ثمة نقط تشابه قوية بين عملية خلق النمر وعملية خلق يورزين في فرن لوس . ويمكننا ان نجد ايضا علاقة بين هذا الحداد واسطورة هيفياستوس [فولكانوس عند الرومان] رب النار وحداد الآلهة في الاساطير الاغريقية . بل ويمكننا ان نسمع اصداء لاسطورة بروميثيوس ، سارق النار ، (وان كان بروميثيوس وزيوس قد توحدا هنا في هذه القصيدة) ، وبعد ان تضع المقطوعة الأولى النمر ككل امام ناظرينا ، نبدأ في تأمل عملية خلقه جزءا جزءا ، وبدلا من ذكر كل اجزاء جسمه ، يذكر الشاعر الأجزاء الاساسية فيبدأ بالعيون ومنها الى القلب ومنها الى العقل ، بل انه لا يذكر هذه الاجزاء وانما يطرح بشأنها الاسئلة وخلال كل هذا نسمع المطرقة الالهية التي لا تكل والتي يتردد صداها عبر كل القصيدة في كلمة « أيُّ » .

وقد اختار الشاعر مكانا رهيبا يتفق مع اتساق النمر الرهيب ، اذ وضعه في غابات الليل ، وكما بينا من قبل ان رمز الغابة هو احدى الرموز المتواترة في شعر بليك ولعله هنا يوحي بمدى عمق جمال النمر ومدى تركيبه ، لأنه في طبيعته المبهمة وفي حيويته الدفاقة يختلف عن الحمل الذي يرعى في ضوء النهار . والرمز الآخر ، ولعله هو الرمز الاساسي في القصيدة ، هو رمز النار ، فالنار تذكر مباشرة عدة مرات ، ولكنها موجودة دائما خلال القصيدة حتى لو لم تذكر باعتبار ان الصورة التي يتخذها الخالق هنا هي صورة الحداد ، كما ان النار تجد صدى لها عبر القصيدة في كلمات مثل « أي » ومجموعة الكلمات التي تتحدث عن الجرأة والمقدرة والجسارة اذ تذكرنا ان هذا المخلوق المتفجر يشتعل ضياء .

وعلى الرغم من ان النمر يظل امامنا نراه كرمز يتفجر بالحيوية والمعنى الا اننا ننتقل ببصيرتنا ، شئنا ام ابينا ، لنتأمل لا في المخلوق وانما في الخالق . فحينما ننظر الى اتساق النمر الرهيب ، فاننا نفكر في التو في اليد الخالدة والعين الأبدية التي صاغته ، وحينما نفكر في عيونه المشتعلة فاننا نفكر في اجنحة الخالق وفي اليد التي امسكت بهذه العيون اثناء عملية الخلق ، وحينما يدق قلب النمر فاننا نتأمل في القدرة التي جدلت عصب هذا القلب ، وحينما يشع عقله فلا يسعنا الا ان نفكر في القبضة الرهيبة . نفكر في كل هذا وندهش . ولو كنا من الحكماء الذين اجتازوا مرحلة البراءة التي تستند الى الجهل ووصلنا الى مرحلة البراءة التي تستند الى الحكمة لتقبلنا هذه الرؤية المركبة ، ولكن النجوم (رمز العقل الذي يبسط كل الامور) تروي السماء بدموعها لعجزها عن فهم الحكمة الالهية :

هل ابتسم اذا رأى عمله ؟
هل الذي خلق الحمل هو نفسه الذي خلقك ؟

هل يعقل ان يخلق الله الخير المحب النمر الذي يشتعل ضياء ؟ هل خلق الله الشر ؟ولكن اني للملائكة البريئة ونجوم العقل الساطع ان تفهم الحكمة الالهية المركبة .

ان السقوط ، كما قلنا من قبل ، هو الفشل في الرؤية الجدلية ، فان رأينا الاله الذي خلق الحمل منفصلا عن الاله الذي خلق النمر نكون قد فشلنا في الايمان بالرؤية المركبة لله والانسان . ونكون قد فشلنا في العبور من البراءة الى الخبرة .

وهذا ما يحدث لثل (من كلمة « ثلومي » الاغريقية وتعني الرغبة او الارادة) في كتاب ثل الذي يبدأ بنواح هذه الفتاة التي تعيش في عالم البراءة وهي في الوقت ذاته

النفس الانسانية التي لم تولد بعد . تنوح الفتاة لعبث الدنيا وعدم دوامها ، اذ انها تكتشف ان كل نفس ذائقة الموت .

يا روح ربيعنا هذا ! لم يذوي بروي الماء ؟
لماذا تذوى اطفال الربيع هذه ، لم تولد الا لتبتسم وتموت !
آه ! ان ثل كقوس مائي ، وكسحابة راحله ،
كخيال منعكس في مرآة ، كظلال في الماء ،
كصوت اليمامة ، كاليوم العابر ، كالموسيقى في الهواء :

آه اني لي ان ارقد في سكينة ، وفي سكنة اريح رأسي ،
وانام هادئة نومة الموت ، واسمع عذب صوته
ذلك الذي يمشي في الحديقة عند المساء .

تجيب السوسنة والسحابة والدودة وقطعة الطين وتشرح لها مبدأ التضحية المتبادلة ، وان الموت يعني ولادة جديدة ودخول عالم جديد ، ولكن ثل تفزع من الموت وتولي هاربة الى عالم البراءة والبساطة واللاحياة قبل الولادة .

وكتاب ثل رغم انه كتب عام (١٧٨٩) الا انه من الناحية الاسلوبية ينتمي الى اعمال بليك الاخيرة التي يطلق عليها اسم « الكتب النبوية » ، حيث تحول بليك بالتدريج من شاعر غنائي يستخدم قناع النبي المنشد احيانا الى شاعر تقمصته شخصية النبي وتجسدت من خلاله ، فأصبح غير قادر على الانشاد ، وانما اصبح قادرا على اطلاق النبوءات فتحول اسلوبه واصبحت الرؤية نسقا اسطوريا كاملا وكأنه احدى العبادات القديمة . وتظهر في هذا النسق شخصيات اربعة اساسية يسمون بالخالدين :

هي لوس Los (الخيال والشعر والروح النبوية) والاسم هو مقلوب كلمة سول Sol أي الشمس ، ويورزين yourreason أو your horizonأو عقلك او افقك و « لوفاه » العاطفة الذي اشتق اسمه من كلمة Love أي الحب و « ثارماس » او « الغريزة » ، الذي اشتق اسمه من كلمة Tamas أي الظلمة والتي ترد في كتاب الباجادفيدا . هذه العناصر كانت متحدة وتكون « الانسان الكامل » ولكنها تبدأ في التصارع فتستقل وتنفصل ويبدأ الصراع حينما يتأمل يورزين في ذاته فينفصل عن عالم الخالدين وبذا يخلق الفراغ والزمان والمكان والعناصر والكائنات . ويتوصل يورزين الى « الحكمة » وهي ان الخطيئة توجد في كل الاشياء ، ولذا لابد من ان يتحكم « القانون » ، ويعلن انه ينبغي على الخالدين ان يرفضوا كيانهم المبني على الانسجام والهارموني وان ينفصلوا الواحد عن الآخر . وحينما يرفض الخالدون خطته يبني يورزين سطحا حول نفسه يشبه الكرة السوداء والقلب الانساني ، وهي عالم يورزين الذي يصبح فيما بعد كرتنا الارضية . ثم تبدأ عملية الانفصال وتظهر الشخصيات الاربعة التي سبق ذكرها ويتم خلق الانسان ، والصراع في هذه الدراما الكونية يدور اساسا بين يورزين ولوسي . ويمكن تفسير شخصية يورزين على اربعة مستويات مختلفة فهو من الناحية السياسية العهد الاقطاعي البائد الذي قضت عليه الثورة الفرنسية ، ومن الناحية الدينية هو « يهوه » اله العهد القديم الاله الذي يغار من شعبه ، ومن الناحية الاخلاقية هو الخضوع للتقاليد ، ومن الناحية النفسية الفلسفية هو الاتجاه العقلاني الذي يتضح في كتابات نيوتن وفولتير . ويورزين ليس شريرا في حد ذاته (تماما كما ان الخبرة ليست شرا في حد ذاتها) وانما ينبع شره من رفضه للوسي ، عنصر الخيال والشعر والنبوة . وتستمر الاحداث وتزداد تركيبا ويفقد الشعر كثيرا من

جماله ليصبح شيئا مجردا باهتا ، ولا ندري ما الذي دفع بليك لاتخاذ هذا الموقف النبوي . بما تبنى الشاعر هذا الموقف كدفاع عن النفس ، فهو شاعر لم تقرأ اشعاره اثناء حياته فآثر الاختفاء الكامل وراء القناع النبوي الذي اشبع عنده الاحساس بالاهمية التي كان يفتقدها وجعل من قضية الانتماء امرا غير ذي موضوع . وربما اضطر بليك لتبني هذا الموقف لأن اراءه الفلسفية والنفسية كانت مركبة الى درجة كبيرة خاصة في محاولته ان يجد مصطلحا واحدا للتعبير عن مستويات الواقع المختلفة سواء كانت دينية ام فلسفية ام نفسية ام اخلاقية . ولذا لم يكن من الممكن التعبير عنها من خلال مصطلحات الشعر الغنائي . وربما كان الدافع سياسيا ، فبليك كان ثوريا من الدرجة الأولى (وكان صديقا لـ « لتوم بَيْن » الثوري الامريكي ، بل ان بليك هو الذي انقذه من البوليس الانجليزي بان نصحه ان يترك انجلترا قبل ان يقبض عليه ، وهذا الموقف السياسي الثوري كان يمثل خطرا كبيرا عليه فآثر أن يلجأ للرموز النبوية لاخفاء افكاره .

وقد تم « اكتشاف » اشعار بليك في القرن التاسع عشر ولكنها لم تتمتع بالشهرة التي تستحقها الا في القرن العشرين خاصة في النصف الثاني ، ولعل هذا يعود لاهتمامنا بالاسطورة وبالرموز بعد ان نشر العالم النفسي يونج دراساته النفسية عن العقل الجمعي والرموز المتواترة فيه ، وبدأ النقد الادبي الذي يستند لهذه التصورات يولي اهتماما خاصا لفكرة النموذج الأول archetype ، وهي الرموز التي تتواتر في الآداب المعروفة المكتوبة والشعبية مثل الريح كرمز للبعث والظلام كرمز للعدم . وبليك هو الشاعر المفضل لدى نقاد هذه المدرسة ، فقد كان يكتب عن التاريخ المعاصر ولكنه كان يعود الى عالم النماذج الأولى هذا وربما ساعده على ذلك انه لم يتلق اي تعليم منظم او منهجي ، كما انه لم يكن ملما بالاساطير الاغريقية ، او ربما قرر الابتعاد عنها لارتباطها بعصر العقل والنيوكلاسيكيين ويبدو انه في عصرنا العلمي العلماني ، وخاصة في الغرب حيث انحسر الدين ، يجد القراء والنقاد في شعر بليك ، بأنساقه الاسطورية الكاملة ، شيئا يشبه الدين الذي افتقدوه ، انه تعبير عن البحث عن الله في مجتمع المادة والانجازات العلمية الخالية من المعنى . ومما يجدر ذكره ان الشاعر الفنان العربي جبران خليل جبران قد تأثر في شعره وفنه بشعر بليك وفنه .

***

ألفرد اير وسيرته الذاتية

محمود زيدان

مقدمة

موضوع هذا المقال عرض وتلخيص للسيرة الذاتية للفيلسوف الانجليزى المعاصر ألفرد جيلز إير . A . Ayer . J(١٩١٠ -) ، مع بيان مكانته وإشارة الى أهم آرائه الفلسفية . لقد كتب إير سيرتـه حديثا في جزءين سمى احدهمـا « طرف من حياتي » Part of My Life صدرت أولى طبعاته عام ١٩٧٧ في دار نشر كولنز Collins بانجلترا وزامنتها طبعـة أخرى في الولايـات المتحـدة الامـريكيـة في دار نشـر جوفانوفتش Harcourt Brace Jovanovich، ثم أعيـد طبعه في العـام التالي في انجلتـرا في دار نشر جامعة اكسفورد . ولقد صدر الجزء الثـاني من سيرتـه الذاتية بعنوان « مزيـد عن حياتي » More of My Life عـام ١٩٨٤ م نشرتـه دار نشر كـولنز السـالفة الذكر . ويسجل إير في الجزء الأول قصة حياته حتى بلغ الخامسة والثلاثين من عمـره ، ثم يستكمل في الجـزء الثاني قصة حياته حتى عام ١٩٦٣ . ولنا أن نتساءل لم أختتم الجزء الأول حين بلغ الخامسة والثلاثين ؟ ذلك لأنه بلغ في هذه الفترة بداية شهرته العالمية وذيوع صيته بعـد نشـره أول كتبـه « اللغـة والصـدق والنـطق » Language ، Truth and Logic وعين مدرسا في جامعة اكسفورد ثم عميدا لاحدى كلياتها ، ثم انتقل ليشغل استاذية الفلسفة في « يـونيفرسيتي كـولوج» في جامعة لندن . ولنا أن نتساءل مرة أخـرى : لم أختتم الجزء الثاني من سيرته بقصة حياته حتى عام ١٩٦٣ على الرغم من أنه أحيل الى التقاعد بعد ذلك بأربع عشرة سنة ، ولا يزال حيا ؟ قد يكون سبب ذلك أنه وصل في ذلك التاريخ الى كثير مما كان يتمناه من مكانـة وشهرة وانتاج ، خاصة بعد عودته إلى جامعة اكسفورد ليشغل منصب أستاذ الفلسفة هناك .

ولاشك أن في كتابة العظماء قصة حياتهم فائدة كبرى

إذ نكتسب مزيدا من المعرفة عنهم ، إن في حياتهم الخاصة أوفي حياتهم العامة ، وقد يُلقى هذا ضوءاً على سمات شخصياتهم ، وقد يزيدنا ذلك فهماً لآرائهم ومواقفهم . لكنا نفيد من هذه الكتابات فائدة تربوية عظمى فهنالك من يطمح لتقليد العظماء في حياتهم العامرة ويضعهم قدوة له ، وهناك من يجد في قراءة سير العظماء أملا بعد يأس ، أودفعة حيوية بعد تراخ أوخيبة أمل . ولم يكن إير بدعا في كتابة سيرة حياته فالتاريخ ملىء بسيرة العظماء ، نذكر منهم مونتانى في « الاعترافات » ، وديكارت في « فصل المقال » ، وروسو في « الاعترافات » ، وبرتر اندرسل في « سيرتي الذاتية » ، ونجد أيضا في بلادنا العربية « قصة حياتي » للمرحوم أحمد أمين ، و « قصة نفس » و « قصة عقل » لأستاذنا الجليل الدكتور زكي نجيب محمود .

ويتحدث في سيرته الذاتية عن نشأته وطفولته وتعليمه وثقافته ، ومن تأثر بهم وأخذ عنهم ، والكتب التي قرأها ، والناس الذين اختلط بهم أو التقى بهم ، وأوجه النشاط المختلفة التي مارسها واشترك فيها ، والكتب التي ألفها وظروف تأليف كل منها ، وحياته الخاصة من زواج وأولاد ، وعن رحلاته والمؤتمرات التي حضرها وشارك فيها ، وأحاديثه في المذياع والتلفزيون ، والدعوات التي وجهت اليه من جامعات العالم وانطباعاته عن البلاد التي زارها ، واهتماماته السياسية وماذا حدث له في الحرب العالمية الثانية ، والوظائف الجامعية التي شغلها وكيف كان يتقدم إليها ، ومن كان ينافسه فيها ، وتدهش حين تعلم عدد الدول التي زارها ومداها إذ تمتد من بيرو وتشيلي والارجنتين في أمريكا الجنوبية إلى روسيا والصين واليابان ، مرورا بالولايات المتحدة وكندا وايطاليا ويوغوسلافيا وفرنسا والنمسا وتشيكوسلوفاكيا والسويد والدنمرك والهند وباكستان .

ويتبع إير في كتابة سيرة حياته منهجا مألوفا ، اذ لا يعقد فصولا مستقلة عن أسرته وتعليمه ، وحياته الخاصة ، وعلاقاته مع الآخرين ، وانتاجه ، ورحلاته وما الى ذلك ، لكنه يتناول حياته تناولا زَمَنِياً فيسرد ما حدث له في كل سنة هامة . ونلاحظ هنا أن حديثه عن نفسه تاريخيا ليس صارما ، فغالبا ما يذكر ما حدث له في سنة ما ثم يسترسل فيتحدث عما جرى له في سنوات تالية في نفس الفصل ثم يعود إلى ما بدأه . وسوف نتّبع نفس المنهج في عرض كتابه .

ما سبق قوله كلمة عن الكتاب ، والآن ماذا عن المؤلف ؟ يتضمن هذا المقال - عدا المقدمة التي أتينا عليها - ثلاثة أقسام : واحد منها عن التعريف بالمؤلف ومكانته بين الفلاسفة وأهم نظرياته ، والثاني تلخيص الجزء الأول من كتابه ، والثاني تلخيص الجزء الثاني ، وسوف نجعل إير في القسمين الآخرين يتحدث عن نفسه .

●●●

(١)

التعريف باير :

أير فيلسوف انجليزي لكنه لم يكن من أصل انجليزي فقد ولد جده في فرايبورج وكان ناظر مدرسة ثم محررا لبعض المجلات السياسية ، ثم صار استاذا للغة الفرنسة والجغرافيا والاقتصاد في أحد المعاهد العليا . وكان يهودى الديانة بالمولد لكنه كان منكرا لهذا الدين في ممارسته بل كان ينقم على اليهود ويقول ان سبب تعرضهم لما تعرضوا له هو تعصبهم الجنسي وعنادهم الديني . وبعد أن أنجب من زوجته بنتين وولدين تركته الى انجلترا وعاشت هناك . أما أبوه فمن أسرة تنحدر من أصل سويسري ولحق بأمه وهو صبى إلى

انجلترا ، وأمه ولدت في بلجيكا لكنها أقامت في انجلترا منذ الطفولة . وكان الأب مسيحيا وتحولت أمه مسيحية بعد زواجها . وكان أبوه موظفا في أحد البنوك ثم عمل سكرتيرا خاصا لأحد الاغنياء الذي كان الملك ادوارد الثالث يقربه منه . وحصل الاب على الجنسية الانجليزية ، وبذا ولد ألفرد انجليزيا مسيحيا . ويفسر لنا هذا طلاقة لسان ألفرد في اللغات الانجليزية والفرنسية والألمانية الى جانب تعلمه الاسبانية والايطالية ، كما يفسر لنا هذا أيضا خلوه من العاطفة الدينية وميله إلى الانكار .

ونترك لاير يحكى لنا بنفسه عن المراحل التعليمية التي اجتازها في فترة تكوينه ، كما نترك له أيضا ما يقوله بنفسه عن المؤتمرات التي شارك فيها والدعوات التي وجهت إليه لزيارة الجامعات المختلفة . يكفينا هنا القول أنه دخل جامعة أكسفورد طالبا في كلية « كنيسة المسيح » Christ Church عام ١٩٢٩ ، وكان جلبرت رايل Ryle هو المشرف على دراسته والذي تأثر به تأثرا كبيرا ، الى جانب تأثره فيما بعد بجورج موروبرتر اندرسل . وبعد تخرجه وجهه رايل إلى السفر إلى فيينا لمقابلة « حلقة فيينا » التي سميت فيما بعد « الوضعية المنطقية » للافادة منهم والكتابة عنهم عام ١٩٣٢ . وعين مدرسا في الكلية التي تخرج فيها عام ١٩٣٣ ، وكتب كتابه الأول الذي عرض فيه تلك الحركة الفلسفية في فيينا عام ١٩٣٥ وكان السبب الأول في شهرته . ثم قامت الحرب العالمية الثانية وتطوع في الجيش ، مثله كمثل كثير من أعضاء هيئة التدريس بالجامعات الانجليزية . وحين عاد من الخدمة العسكرية بعد انتهاء الحرب عين زميلا في كلية وادام Wadham في جامعة إكسفورد ، ثم عميدا لها عام ١٩٤٥ ، ثم اختير أستاذا للفلسفة في « يونيفرستي كولدج » University College إحدى كليات جامعة لندن عام ١٩٥٠ م ، وأخيرا نال منصب استاذية الفلسفة في كلية وايكام Wykeham بجامعة اكسفورد عام ١٩٥٩ وظل بها إلى سن التقاعد عام ١٩٧٨ . وقد تزوج إير مرتين : تزوج أولا ريني Renee وهي فرنسية عام ١٩٣١ وتصادف سفره الى فيينا للانضمام إلى « حلقة فيينا » في شهر العسل فرافقته فترة اقامته هناك ، وقد انتهى هذا الزواج الأول بالطلاق بعد ثماني عشرة سنة ، ومن أسباب طلاق ريني منه دخول رجل آخر في حياتها هو ستوارت هامبشير Hampshire الذي عينه اير خلفا له في استاذية الفلسفة في جامعة لندن حين انتقل هو إلى أكسفورد ليكون استاذا بها ، وبعد فترة رحل هامبشير إلى الولايات المتحدة ليكون استاذا في جامعة برنستون وتزوج ريني هناك . ثم تزوج إير فتاة أمريكية اسمها دى ولز Dee Wells ، ويحكى عنها أنها ولدت في رودس ثم سافرت مع أبيها الصحفى الى بوسطن وعملت في السفارة الامريكية في باريس وتزوجها عام ١٩٦١ م وأنجب منها نيقول .

●●●

إير أحد كبار الفلاسفة الانجليز المعاصرين بانتاجه الفلسفي الأصيل ، وبمشاركته الفعالة في المؤتمرات الدولية ، وبمحاضراته التي كان يلقيها في الجامعات المختلفة في مختلف دول العالم حين دعته هذه الجامعات لزيارتها ، وبأحاديثه التي كان يقدمها على موجات الأذاعة والتلفزيون البريطاني في البرامج الثقافية العالمية المستوى ، ومن ثم بتأثيره الضخم على مسرح الفلسفة الانجليزية مما يبدو أثره الواضح في حديث الفلاسفة وأساتذة الفلسفة في الجامعات عنه في الصحف الثقافية والمجلات المتخصصة . ولكى نوضح ملامح فلسفته وأي التيارات الفلسفية المعاصرة يقود ، وأي المذاهب

الفكرية يتبع ، يحسن أن نقدم في عجالة مسرح الفلسفة الانجليزية منذ أوائل القرن الحالي .

جورج ادوارد مور G . E . Moore (١٨٧٣ - ١٩٥٨) وبرتر اندرسل B . Russell (١٨٧٢ - ١٩٧٠) هم الذين أضاءوا مسرح الفلسفة الانجليزية المعاصرة في بداية هذا القرن أو قبل أن يبدأ بسنتين ، وتألق معهم ثالث الثالوث وهو لودفج فتجنشتين . L Wittgenstein (١٨٨٩ - ١٩٥١) منذ الثلاثينات . اتفق مور ورسل على نقط بدايات فكرية مشتركة لعل أهمها نقطتان أو موقفان : الأول ثورة على فلسفة المطلق متمثلة في هيجل والهيجليين والاتجاه نحو المذهبين الواقعى والتجريبي ، والثاني اتخاذهما « التحليل » منهاجا للبحث الفلسفي ، وجوهر هذين الموقفين أن نبدأ بالاعتقاد بوجود عالم الأشياء المحسوسة أمامنا وأنها أشياء مركبة يحتاج فهمها الى تحليل عناصرها ، وأن أي مشكلة فلسفية معقدة يستلزم حلها تقسيمها إلى عدد من المشكلات الجزئية وصياغة كل منها على نحو يسهل تناولها واحدة بعد الأخرى في صبر وأناة ، وذلك يحقق فهما أدق للمشكلات وتقدما أكبر لامكان حلها ، وان التردد الذي يطالعنا ونحن نحل مشكلة بمنهج التحليل قد يكون أفضل من التعميم السريع والنظرة المطلقة إلى العالم ككل وادعاء الوصول الى اليقين بلا أساس . ولما كان هذان الرائدان يقيمان في جامعة كمبردج فقد سميت حركتهما « بمدرسة كمبردج في التحليل » ، ولم يمنع هذا الاتفاق بينهما من وجود اختلافات فكرية تتمثل في حلول مختلفة للمشكلات الفلسفية وأسلوب مختلف في التعبير عنها . ولعل الاختلافات الأساسية بين مور ورسل هي أن مور يعلن راية الدفاع عن المعتقدات الراسخة أو المواقف العامة للرجل العادي الذي ليس عالما ولا فيلسوفا Sense Common ، كما يتمسك باللغة العادية Ordin- ary Language كوسيلة فعالة وأساسية للتعبير عن المشكلات الفلسفية وحلولها . أما رسل فقد رأى أن الفلسفة في أساسها نقد وتحليل وتصحيح لمعتقدات العامة وليس مجرد الدفاع عنها ، كما رأى ان اللغة العادية غير صالحة للتعبير عن مناشط الفلاسفة ، وانما يجب أن يستخدم الفيلسوف لغة اصطلاحية فنية خاصة عمادها المنطق وحججه وقواعده ونظرياته ، كما أن الفلسفة يجب أن تفيد من النظريات العلمية التجريبية وعدم تجاهلها .
أما مور فقد رأى في المعتقدات الراسخة للرجل العادى خاصتين أساسيتين هما الاجماع والالحاح - الناس جميعا متفقون في صدقها ، كما انهم لا يميلون الى الثورة عليها بل التسليم بها ، فمثلا لا أستطيع البرهان على انى أمسك الآن قلما ، أو أني الآن جالس على مقعد أمام مكتبي أكتب عليه ، لكن قصور البرهان لا يشككني في وجود هذه الوقائع يقينا . ويدافع مور عن هذه المواقف العامة الراسخة ليهاجم الشكاك من الفلاسفة الذين يعلنون شكهم في وجود الاشياء وفي موضوعية العلم على أساس أن من المستحيل تدعيم وجودها ببرهان وأن لا سبيل الى تدعيم وجودها إلا بادراك حسى ، وهذا غير مأمون فقد يتضمن خداعا . ويدافع مور عن هذه المعتقدات والمواقف العامة ثانيا لاعتقاده أن الفلسفة ومشكلاتها تنشأ في صميمها من تلك التساؤلات البريئة التي يقولها الرجل العادي مثل اعتقادنا بوجود العالم مستقلا عنا حتى لو لم ندركه ، وما اذا كان الانسان مختارا أو مجبرا ، وما معايير اليقين والاحتمال في معارفنا وهكذا . تحاول الفلسفة في نظر مور صياغة هذه المواقف ومناقشتها والوصول الى ما يطرد الحيرة والقلق . أما عن اصرار مور على استخدام اللغة العادية في العمل الفلسفي فانه يعترف أن بهذه اللغة كثيرا من الكلمات الغامضة يجب توضيحها ، وكثيرا ما نجد لكلمة ما أكثر

من معنى ويؤدى العجز عن التمييز بين المعانى المختلفة الى أخطاء فلسفية يجب التنبيه اليها ، ويحقق هذا العمل اللغوى بمنهج التحليل ، لكن مور يرى بعد ذلك أن النظرية الفلسفية التي نصل إليها تقاس قيمتها إذا اتسقت مع معتقدات الرجل العادى ، فان تنافرت النظرية مع هذه المعتقدات حكمنا على النظرية بالفشل والافلاس .

أما رسل فانه يختلف عن مور في هذه المواقف . رأى أن الفلسفة ليست مجرد محاولة تدعم معتقدات الرجل العادى وانما الفلسفة تحليل لها وتوضيح ، بل نقد ومناقشة لتلك المعتقدات . ويتبع ذلك أن رسل يستخدم منهجين يخالفان مناهج مور ، وهما استخدام رسل لغة فنية اصطلاحية تخص الفلاسفة عمادها أساليب المنطق بقدر ما تسمح به طبيعة المشكلات الفلسفية ونظرياتها ، أى يجب أن تصاغ النظرية الفلسفية في حجج محكمة لها مقدمات ونتائج ، وتستعين بنظريات المناطقة ما أمكن مثل نظريات تحليل القضايا أو الأنماط المنطقية للقضايا ونحو ذلك ، وفي ذلك يبتعد رسل عن إصرار مور على جعل اللغة العادية لغة الفيلسوف . يهتم رسل أيضا في تناوله لمشكلات الفلسفة بالنظريات العلمية ، وهذا ما تجاهله مور . وفي ذلك يقول رسل « اننا مضطرون الى الاعتقاد بالفزياء المعاصرة حتى لو ذقنا منها ألم الموت » ويقول أيضا « لم يكن العلم يوما ما صادقا صدقا مطلقا ، لكنه نادرا ما يكون كله خطأ ، ان بالعلم امكان ان يكون أكثر صدقا من النظريات غير العلمية » . لذلك نرى أنه على الرغم من اتفاق مور ورسل في أنهما فيلسوفان تجريبيان وواقعيان ويتخذان التحليل منهجا ، بحيث كونا ما سمى « مدرسة كمبردج في التحليل » ، فقد اختلفا في مواقفهما الفلسفية ، ونتج عن ذلك تمايزهما وتباينهما في النظريات الفلسفية التي تقدم بها كل منهما . ولذلك رأينا مدرسة فلسفية لمور لها اتباعها ، ومدرسة أخرى لرسل لها اتباعها .

والآن ماذا عن فتجنشتين ؟ هو نمسوى الجنسية وليس انجليزيا لكنه تلقى دراسته العليا في انجلترا وتأثر بمور ورسل وهما اللذان منحاه درجة الدكتوراه ثم عين استاذ الفلسفة في كمبردج خلفا لمور ، وكما تأثر بالفلسفة الانجليزية أثر فيها بعد ذلك تأثيرا ضخما ، فاستحق بذلك ان يكون ثالث الثلاثة في قيادة الفلسفة الانجليزية المعاصرة . بدأ حياته العلمية مأخوذا برسل في رياضياته ومنطقه ، ثم بدأ يكتب فلسفته متأثرا برسل في التحليل وأن تكون لغة الفلسفة روحها المنطق ، ورأى في تلك الفترة أن مهمة الفيلسوف ليست اقامة نظريات فلسفية وانما مجرد توضيح منطقى أو تحليل للقضايا ، وأن من القضايا ما لا يصور الواقع مثل قضايا الرياضيات والمنطق ، ومنها ما يصوره وهي تعميمات الحياة اليومية وقضايا العلوم الطبيعية . لكن فتجنشتين أصابه تطور منذ الثلاثينات من هذا القرن فخرج بمواقف قوامها اهتمام بالغ باللغة في البحث الفلسفي ، ولذلك اقترن باسمه تيار « الفلسفة اللغوية » أو « فلسفة اللغة العادية » ، وسميت فيما بعد « بمدرسة اكسفورد في التحليل » في مقابل « مدرسة كمبردج » التي قادها مور ورسل ، ومع أن فتجنشتين كان يحاضر في كمبردج في تلك الفترة المتطورة فقد تأثر به أساتذة اكسفورد وطلابها ، وسحرت نظرياته عددا كبيرا من أساتذة الفلسفة في انجلترا والولايات المتحدة لدرجة أنه نال شهرة فاقت شهرة رسل . وقد تلاقت فلسفته الجديدة مع فلسفة مور من حيث اشتراكهما في الاهتمام باللغة العادية على أنها اللغة التي يجب أن يتحدث بها الفلاسفة ويبحثوا فيها ، بقدر ما بعد عن فلسفة رسل ، لكن كانت له نظريات ثورية لم يناد بها مور ، منها نظريته في معنى الفلسفة اللغوية ، وفي طبيعة اللغة ووظائفها

ونـظرية في ثنـائية العقـل والجسم في الانسـان أو واحديتهما ، وموقف من السلوكية السيكـولوجيـة وغير ذلـك . ويقول في معنى الفلسفـة اللغـويـة أن مهمـة الفيلسـوف ليست توضيح أفكار ـ كـما سبق قولـه في مرحلته المبكـرة ـ وإنما الفيلسـوف أشبه بمعـالج نفسى وذلك بطرد القلق والحيرة التي تصيب الفلاسفة نتيجة استخدامهم لغة اصطلاحية فنية فوقعوا في مأزق ، ويتم علاجهم بعودتهم إلى اللغة العادية . والمرضى هنا هم الفلاسفة مـا عدا فتجنشتين ! وجاءهم المـرض حين أقاموا المشكلات التي سموها مشكلات فلسفيـة وهي ناشئة عن سوء استخدامهم للغـة العاديـة . وفي ذلك يقول إن البحث فى اللغة مبحث أساسي للفلسفة ما دام تصورنا للعالم والأشياء من حولنا مصاغاً دائما في لغة ، وأن خبراتنا عن أنفسنا وعن العالم تفصلها وتوضحهـا اللغة . أما رأيه في طبيعة اللغة فاعلانه ان « اللغة لعبة » وكان يقصد بها أن اللغة ليست حسابا دقيقا نجد فيها معنى محددا لكل كلمة ، ومعنى محددا لكل جملة بحيث يمكنك الانتقال من جملة مـا إلى ما يلزم عنهـا من حمل حسب الاستنباط المنطقى ـ وانما للكلمة الواحدة عدد لا متناه من المعانى لتعدد استخدامنا لها في حيـاتنا وتعـدد سياق قولنا لها ، بل إن الكلمة مطاطة تتسع استخداماتها أو تضيق حسب الظروف والحاجات ، وأن اللغة ليست كرجل صارم يعرف دائما ما يريد ويفعل دائما طبقا لقاعدة محددة ، وإنما هي كرجل فضفاض متفائـل له منـاشط متعـددة يتلاعب بمـا لديـه من دون صـرامـة أو خـطة محكمة . ويقول فتجنشتين في وظائف اللغة ان ليست لها وظيفة واحدة هي توصيل أفكارى للآخرين أو تصوير الواقع ، وانما لها عدد لا يحصى من الوظائف مثل اعطاء أوامر ، تعبير عن رغبة ، تمثيل دور على المسرح ، ترجمة نص ، قص حكـاية ، إلقـاء أسئلة ، تقديم شكـر أو تهنئة ، أداء صلاة ، تأمل حادثة ، تكوين فرض علمى أو غير ذلك . وتبـع عن هذه البـدايات أن أخـرج لنا فتجنشتين نظريات فلسفية جديدة تختلف عما ذهب إليه مور ورسل وغيرهما من فلاسفة الماضى .

تلك اشارة الى الخلفية الفكرية للفلسفة الانجليزية المعاصرة التي ولـد في ظلها إيـر وتلقى أثناءهـا تعليمه الجامعي . ولك أن تتساءل : أى التيارات الثلاثة اتبع إير ، وبمن تأثر ، من هاجم ؟ لم يتبع إير أحدا اذ لم يكن إمّعة لكنه كان شخصية ناقدة مستقلة . تأثر في صبـاه بمؤلفات مور ورسل ، كما قرأ لكل عمالقة الفكر قديما وحديثا ، لكنه تأثر تأثرا مباشـرا بجلبرت رايـل . G. Ryle (١٩٠٠ ـ ١٩٧٦) الذي كان استاذا له ومشرفا على دراسته في جامعة اكسفورد ، وكان رايـل في تلك الفترة متأثـرا بمور في دفـاعه عن المعتقـدات الراسخـة للرجل العادى وصياغة مشكلات الفلسفة في اطار هذه المعتقدات ، كما كان متأثرا بتحليلات رسل المنطقية ، لكن رايـل كان أكـثر ميلا الى فتجنشتـين في مـواقفـه المتطورة . لمع نجم رايل منذ أواخر الأربعينات وطغى على شهرة مور ورسل ، واعتبرت فلسفته تـارة تفسيرا لمواقف فتجنشتين ، وتارة أخرى موقفا نقديا لنظريات فتجنشتين . تأثر إير بشخصية رايل وفلسفته اذن ، كما أعجب الاستاذ بتلميذه فشجعه ودفعه إلى الامام ، ومن بين ما فعله رايل أن وجه إير الى السفر الى « حلقة فيينا » لمقابلة أصحاب الحلقة ، وقد تأثر إير بالفعل بهم وكتب عن « الـوضعيـة المنـطقيـة » مـا سجله في أول كتبـه وأشهـرها . وحـين اكتمل نضـج إير أصبـح فيلسوفـا مستقلا لامعا ، له نظرياته المستقلة ، تلمح فيها مواقفه النقدية من كل من مور ورسل وفتجنشتين ورايل ، أى يقبل من كل منهم ما يرى وجاهته وينقدهم نقدا لاذعا فيما لا يرى ذلك . لكنك تجد إير أكثر ميلا إلى فلسفة رسل وأقل تعاطفا مع نظريات فتجنشتين : أكثر ميلا

الى التعلق بمشكلات الفلسفة التقليدية واستخدام سلاح المنطق في صياغة المشكلات وحلولها وعدم تجاهل ما تقوله النظريات العلمية ، وأقل حماسة للاستغراق في تحليلات لاستخدام الكلمات في حياتنا اليومية كطريق إلى حل مشكلات الفلاسفة أو اكتشاف الوهم في عقول الفلاسفة . بل تجد ميل إير لفلسفة رسل يصل إلى درجة الحب لشخصه ، فقد كان إير من القلائل الذين كانوا على اتصال برسل حين طغت شهرة فتجنشتين ورايل على شهرته . ومن الدلائل على هذه العلاقة الوثيقة بين رسل وإير أن الاخير حين كتب أحد كتبه الحديثة وهو « الفلسفة في القرن العشرين » ذكر في مقدمته أنه يعتبر هذا الكتاب مكملا لكتاب رسل «تاريخ الفلسفة الغربية»اذ بينما توقف رسل في هذا الكتاب عند فلاسفة القرن الماضى تقريبا أراد إير أن يكمل المسيرة ليكتب عن الفلاسفة المعاصرين بنفس المنهج الذي أراده رسل(١)

●●●

أهم نظرياته الفلسفية

يمكن القول ان فلسفة إير مرت بمرحلتين : مرحلة كان واقعا فيها تحت تأثير الوضعية المنطقية ، وهي تلك التي كتب فيها كتابه الأول ، ومرحلة ثانية طويلة ، وهي تلك التي زال عنه تأثير هذه الوضعية وبدأ يكون فلسفته المتطورة المستقلة ، ويكتب عنها في كتبه التالية . ويمكن إيجاز مواقف إير في طورها الأول في المواقف الثلاثة الآتية :

(أ) يوجد نوعان من القضايا التي يكون لها معنى ، وهي قضايا الرياضيات البحتة والمنطق في جانب ، والقضايا التجريبية العامة ومعها صيغ القوانين العلمية في جانب آخر . أما قضايا الرياضيات البحتة وقواعد المنطق فصادقة دائما لا تكذب ولا مجال للشك فيها ، ولا يعتمد صدقها على اتفاقها مع تجارب أو وقائع إذ ليس لها مضمون تجريبي ، وإنما يعتمد صدقها على المواضعات اللغوية التي تحدد معانى الكلمات أو الرموز الواردة فيها . ومن جهة أخرى يعتمد صدق القضايا التجريبية وصيغ القوانين العلمية على تحقيق تجريبى ، ولذا فلن يكون للقضية التجريبية معنى ما لم تتفق مع ملاحظة أو تجربة . وما عدا هذين النوعين من القضايا عباراتٌ لا معنى لها ، ويدخل في هذه العبارات قضايا الميتافيزيقا .

(١) ولا بأس من ذكر أسماء الكتب الرئيسية التي كتبها اير :
Language, Truth and Logic(١٩٣٥)
The Foundations of Empirical Knowledge (١٩٤٠)
Philosophical Essays(١٩٥٤)
The Problem of Knowledge (١٩٥٦)
Logical Positivism 'editor' (١٩٥٩)
The Concept of A Person and Other Essays(١٩٦٣)
Metaphysics and Common Sense (١٩٦٦)
The Origins of Pragmatism (١٩٦٨)
Russell and Moore : The Analytical Heritage (١٩٧٠)
Probability and Evidence (١٩٧٢)
The Central Questions of Philosophy (١٩٧٣)
Part of My life (١٩٧٧)
Philosophy in the Twentieth Century (١٩٨٢)
More of My Life (١٩٨٤)

(ب) صياغة ما يسمى « مبدأ التحقيق » وينطبق على القضايا التجريبية ، وهو القول إن معنى القضية هو منهج تحقيقها تجريبيا ، وهنا يتناول صياغة الوضعيين المناطقة للمبدأ بالمناقشة والنقد ، ويعرض صياغات مختلفة للمبدأ على نحو يخلو من الاعتراض ، ولم ينجح في تطوير تلك الصياغات نجاحا مأمولا ، وإن ظل يرى بعض وجاهة لهذا المبدأ .

(جـ) لم تعد الفلسفة تهتم باقامة نظريات ميتافيزيقية فهذه عديمة المعنى ، وتصبح المشكلات الميتافيزيقية مشكلات وهمية . بل يجب أن تصير وظيفة الفلسفة تحليلا منطقيا لقضايا العلم ومناهجه ، ومن ثم يصبح الموضوع الوحيد للفلسفة « منطق العلم » .

أما المواقف المتطورة لفلسفة إير ، تلك التي تخلى فيها عن سحر الوضعية المنطقية ، فقد عبر عنها في كتبه المتتالية . وقبل أن ننتقل إلى الاشارة إلى هذه المواقف ، يحسن أن نذكر أن روح الوضعية المنطقية تظل قائمة في نظر إير ، وهي السعى المخلص نحو وضوح ما نفكر فيه ونعبر عنه ، وضرورة استخدام الأسلوب المنطقى الصارم في تناول المشكلات ، وضرورة التوفيق ما أمكن بين محاولات الفلاسفة ونظريات علماء الفيزياء بوجه خاص والعلماء في مختلف العلوم بوجه عام . والآن كلمة عن أهم مواقفه الفلسفية المتطورة :

(ا) لم تعد الفلسفة مقصورة على منطق العلم أو فلسفة العلم . إنما يصبح هذا أحد المباحث الفلسفية الأصيلة فقط ، يتناول فيه إير العلاقة بين الملاحظات وبناء النظرية العلمية ، والتمييز بين ما وقع فعلا والملاحظات الممكنة ، والفرق بين تعميمات الحياة اليومية وتعميمات القانون العلمي ومشكلة الاستقراء وهي البحث عن الأسس المقبولة التي يمكننا بفضلها اقامة التنبوء العلمي واقامة الصدق للقانون ، ويصل إير هنا الى غياب هذه الأسس ، وهل تتألف النظرية من جمع وقائع وتصنيفها أم أنها تضيف إلى الوقائع اطارا فكريا تصوريا ؟ واقترح إير ضرورة هذا الاطار ويحدد مقومات هذا الاطار ، وكيف ينظر الفيلسوف إلى نظريات الاحتمال .

(ب) لم تعد مشكلات الميتافيزيقا وهمية ، كما لم تعد قضايا الميتافيزيقا عديمة المعنى ، وإنما عادت كما كانت عبر التاريخ مبحثا رئيسيا آخر من مباحث الفلسفة ، وفي ذلك يقول إير انه يجب أن ننظر بانصاف فيما يقوله الفلاسفة . ينقد إير الميتافيزيقات المثالية التي تتحدث عن المطلق وتقرره أو التي تميز بين الوجود الظاهر لنا والوجود الخفى عنا الذي يجب أن ندافع عنه ، لكنه ينادى بنوع من الميتافيزيقا التجريبية أى اتخاذ الفيلسوف وجهة نظر ينظر منها إلى العالم والكون تبدأ من معطيات تجريبية بالمعنى الواسع ، وفي ذلك يصوغ نظرية عن تصورنا للاشياء المادية يتخذ فيها موقفا وسطا بين قول رسل ان تصورنا للشيء المادى تأليف عقل من معطيات حسية وقول الواقعية الساذجة إننا نستقبل الشيء استقبالا انفعاليا دون جهد العقل في تأليف أو تركيب . ويصوغ أيضا نظرية في العلاقة بين النفس والجسم في الانسان قائلا إن الانسان ليس مجرد جسم ولا يمكن رد الحياة النفسية إلى حوادث فسيولوجية ، ومن ثم للحياة النفسية خصوصيتها ، وفي ذلك ينقد فتجنشتين في إنكاره تلك الخصوصية ، ورغم ذلك يرفض إير

أن تكون النفس جوهـرا لا ماديا مستقلا عن الجسم ، ونحو ذلك من نظريات ميتافيزيقية أخرى .

(جـ) يعطى إير أهمية كبرى لمبحث ثالث من مباحث الفلسفة وهو نظرية المعرفة ، كيف نعرف ما حولنا من أشياء ، وكيف نؤلف معرفتنا لها من المعطيات الحسية التي نستقبلها ، ويؤكـد دور التصـورات العقلية في إدراكنـا لأبسط الأشياء المادية ، وكيف أعى بذاتي ، هل هو أمر معطى أم أنه استدلال ، ويرى أنى أتعرف على ذاتي أولا بالنظر في المـرآة ، ثم باستخـدام ذاكرتي ، ثم بمعرفة رأى الناس في ، ولم يترك موضوع امكان زرع المخ من شخص لآخر دون بحث تـأملي طريف .

(د) اهتم إير بمبحث الوجود أو الانطولـوجيا ، وهـو مبحث يتسـاءل عن أصناف المـوجودات ، هـل عالمنا المحسوس هو كل ما يوجد أم أنه قد توجد عوالم أخرى غير محسوسة ، ويرفض وجـود تلك العوالم ما عدا ما يسميه الفلاسفة عالم الكليات أو المعانى ، هل المعانى المحددة والحقائق الثابتة تقوم في عالم مستقل عن الانسان ، ويخرج إير بموقف تجريبي خلاصته أن ذلك العالم صناعة انسانية .

(هـ) يتناول إير أيضا مباحث أخرى مما تدخل في فلسفة القيم ، مثـل فلسفة الـدين وفلسفـة الأخـلاق وفلسفة الحياة ، مثل أدلة الفلاسفة عـلى وجود الله ، ويرفضها ، كما ينكر قيام ارتباط ضرورى بين الدين والأخلاق ، ولم يتجاهل إير ذكر موقفه من مشكلة حرية الانسان ، اذ رأى أن بالانسان قدرة أساسية على الاختيار ، لكن هذا الاختيار ليس مطلقا وانما محدود المجال ، وإن كانت دفعة الحياة توسع مداه .

(٢)

في هذا القسم نوجز ما يقوله إير بنفسه عن تـاريخ حياته في الجزء الأول من سيرته الذاتية حتى بلغ الخامسة والثلاثين ، وفي القسم الثالث نوجز ما يقوله عن نفسه في العشرين السنة التالية .

ايتون :

كنت في طفولتي إنطوائيا كما كنت أهوى جمع طوابع البـريـد وأضعهـا في ألبوم ، وأجمـع صـور الضبـاط والممثلين ، وكان عندى مجموعات من لعب الميكانو ، ولاحظت أنى لم أكن أجيد الأعمـال اليدويـة كأن أدق مسمارا أو أضع رفا . وكنت مولعـا بالقـراءة وأول ما صادفنى كتاب روبنصن كروزو .

وفي السابعة من عمرى دخلت مدرسة حضانة ، ثم دخلت مدرسة ابتدائية قرأت فيها للأدباء ، كما تعلمت مبادىء الرياضيات والتاريخ واللغة اللاتينية . وكنا فى المدرسة نؤدى الصلوات وصلاة طويلة أيام الآحاد ، كما كنت أمـارس لعب كرة القـدم والكـريكت . وكـانت أسـرتى توجهنى فى أوقـات الفراغ لـزيارة سـانت بول ووستمنستر وقلعة لندن وحديقة الحيوان ـ وكان جدى يعـطينى فى ذلـك الـوقت المبكـر مؤلفـات شكسبير واعترافات روسو وسيرة حياة تشرشل عن حياة والـده راندولف وروايات دزرائيلى .

ودخلت مدرسة ايتون لما بلغت الثـالثة عشـرة عام ١٩٢٣ ، وهى مدرسة قديمة يرجع تاريخها الى القـرن الخامس عشر ، أسسها الملك هنرى السادس ، وكانوا يسمونها كلية ، وكانت مدرسة لها تقاليد عريقة ، بهـا مسـاكن للطلاب ونتناول الـوجبـات فى نـظام دقيق ، ويلبس طلابها أروابا وقبعات معينة فى قاعات الدرس وفى أوقـات الغذاء . ونؤدى الصـلاة أيام الآحـاد فى الكنيسة . وفى هذه المدرسة تعلمت اليونانية ومزيدا من اللاتينية وقواعد اللغة والترجمة من هذه اللغات واليها

وتاريخ انجلترا ، كما تعلمت الرياضيات والأحياء والفيزياء والآداب العالمية مثل مسرحيات أرسطوفان وكتب فرجيل وأوديسا هومر ومؤلفات تشوسر وولتر سكوت . وقدبدأت شكوكي الدينية وأنا في السابعة عشرة وكنت آنذاك أتبع الكنيسة الانجليزية المنبثقة عن البروتستنتية .

وحين كنت في الخامسة عشرة كنت ممتازا في اللغات اليونانية واللاتينية والفرنسية واللاهوت ، لكني رسبت في الرياضيات العليا ، ولذلك تخصصت في اللغات القديمة . لأني عرفت أن البارز فيها مؤهل لدخول جامعة اكسفورد . وقد قرأت أيضا في هذه الفترة محاورات افلاطون وفلاسفة ما قبل سقراط ، وأظن أني قرأت كتابا واحدا على الاقل لكل من مور ورسل . ولا أنسى مجموعة من المحاضرات التي سمعتها عن السياسة في أمريكا ، فوجهتني نحو طلب المزيد من السياسة فقرأت كتبا كثيرة فيها ووجدت نفسي نصيرا للحزب الديمقراطي .

وكان في ايتون جمعيات يشترك فيها الطلاب ويسهمون فيها مثل « جمعية المقال » Essay Society وكنا نتمرن فيها على الكتابة الادبية وكنت وقتئذ معجبا ببرناردشو ،و«جمعيةالخطابة» .حيث كنا نعطى قطعا من المحفوظات نحفظها ، وأذكر أن جمعية المقال أعلنت يوما ما عن جائزة لأحسن مقال فكتبت مقالا عن المال وقلت إنه أصل كل شر ، لكني لم أحصل على الجائزة وحصل عليها زميل آخر ساعده فيها أبوه الذي كان عالما في الاقتصاد .

اكسفورد

ذهبت بعد ايتون الى كلية « كنيسة المسيح » بجامعة اكسفورد واستغرقت دراستي فيها ثلاث سنوات ، وتقتضي الدراسة فيها أربع سنوات لكني كنت مجتهدا طموحا ، وكانت اهتماماتي بالفلسفة والتاريخ القديم ، وكانت المواد المقررة على كتابين للأديب الروماني القديم تاستوس وكتاب الاخلاق النيقوماخيه لأرسطو ، عدا اللغات القديمة . ولم أجد صعوبة في اجتياز الامتحانات ، وكنت أكتب كل أسبوع مقالين أحدهما في الفلسفة والثاني في التاريخ ، ويحددهما لي المشرف ، أقرأ البحث بصوت مرتفع ويناقشني المشرف فيه ، وكان مشرفي هو جلبرت رايل الذي أثر في التأثير البالغ ، وهو رجل ضخم البنية ، في خلقه سمات عسكرية ونظام دقيق وكان أعزب حتى مماته وكرس حياته كلها لعمله في الكلية . كان يدخن الغليون وشغوفا بأدب جين أوستن وكان متميزا بافقة الفكري الواسع .

وكانت التيارات السائدة فياكسفورد في ذاك الوقت هي مواقف الاساتذة سمث Smith وجوكم Joachim وبرتشارد Prichard كان الاول استاذ الميتافيزيقا وكان مهتما بأرسطو وهو أحد الذين ترجموا مؤلفات أرسطو الى الانجليزية ، وكان الثاني أستاذ المنطق ومتأثرا بالهيجلية وبرادلي ، وهو المشهور بكتابه عن « طبيعة الصدق » الذي نشره عام ١٩٦٠ ، أما برتشارد فكان استاذ الاخلاق وله مواهب فلسفية عالية لكنه كان رافضا للتيارات الفلسفية الجديدة التي كان يتزعمها مور ورسل في جامعة كمبردج . كانت اكسفورد تهتم بتاريخ الفلسفة وهو أفضل ما يناسب الطالب المبتدىء ، ولم يكن بالجامعة من له مواقف أصيلة أو ثورية ، ونستثنى ثلاثة شخصيات من هذا التقليد هم برايس Price وكولنجورد Collingwood ورايل Ryle . كان برايس مهتما بنظرية المعرفة ولم يكن عدوا لكمبردج بل أخذ عن مور ورسل الكثير . وكان في كتب كولنجورد اصالة وجدة فقد كان يتتبع التطور التاريخي للفروض الأساسية التي يقوم عليها تفكيرنا ، وفهم الميتافيزيقا على أنها دراسة للفروض الأساسية في كل عصر ، كما تتغير الفروض من عصر لآخر . ولقد تأثر

رايل كل التأثر أول أمره برسل فى منطقه وتحليلاته الفلسفية ، وخرج من هذا التأثير أو الدراسة بموقف جديد فى ذاك الوقت وهو أن تكون الوظيفة الأساسية للفلسفة عرض الوقائع التجريبية فى صورة منطقية صحيحة ، تلك التى يفسرها التشبث بالصورة النحوية للجمل التى تعبر عن هذه الوقائع ، وبعبارة أدق ميز رايل بين الصورة النحوية والصورة المنطقية للجملة . وكان رايل ايضا من الفلاسفة القلائل فى اكسفورد الذين اهتموا بالفلسفة فى أوروبا مثل الفنومنولوجيا والوجودية ، فقد كان يعطى محاضرات عن الفنومنولوجيا عند بولزانوا وبرنتانو ومينونج وهوسرل . ولقد أحس رايل بأن لى استعدادا فلسفيا من الأبحاث التى كنت اقدمها له ، فكان يقربنى منه ويدفعنى الى الامام .

ولكلية « كنيسة المسيح » نظام معين ، تقدم وجبات الطعام للطلاب والأساتذة فى اوقات محددة داخل الكلية ، وللمحاضرات مواعيدها ، وأوقات محددة اخرى لمقابلات الاساتذة . يمكنك تناول العشاء خارج الكلية لكن تغلق الابواب فى منتصف الليل ، ويمكنك التأخر عن ذلك الوقت ، وذلك بايقاظ حارس الكلية ، وحينئذ تدفع مبلغا كبيرا من المال جزاء التأخير ، ويسكن الطلاب فى جناح والطالبات فى جناح آخر واذا ارادت طالبة تناول العشاء فى الخارج فعليها العوده قبل العاشرة مساء ، أما اذا حدث اتصال جنسى بين طالب وطالبة فعقوبتها الفصل من الكلية لمدة فصل دراسى وقد يتم طردهما من الجامعة . وكان بالكلية جمعيات للنشاط الأكاديمى مثل « جمعية المقال » كما سبق القول ، وجمعية المسرح ، وجمعية جووت Jowett ، وهذه الاخيرة هى الجمعية الفلسفية ، وسميت كذلك تيمنا باسم جووت الذى كان عميد كلية باليول والمشهور بترجمة محاورات افلاطون .

الزواج وفيينا

لقد عرفت فلسفة فتجنشتين من خلال رايل ، وترجم أول كتبه وهو « مقال منطقى فلسفى » عام ١٩٢٢ ، ثم عين استاذ الفلسفة فى كمبردج عام ١٩٢٩ لكن لم تكن تصل آراؤه الى اكسفورد أول الأمر ، وان كان رايل تحدث عن فلسفته فى محاضراته . ولقد أثر فى ذلك الكتاب الأول تأثيرا كبيرا وان لم اقتنع بالنظرية التصويرية للغة . تعلمت من كتاب « المقال » أن القضايا التى لها معنى إما تحصيل حاصل وهى قضايا الرياضيات والمنطق وإما ما يمكن تحقيقه بالتجربة ، وما عدا ذلك فقضايا لامعنى لها ويندرج فى هذه قضايا اللاهوت والميتافيزيقا ، وهذا الموقف هو ما أخذته مدرسة الوضعية المنطقة من فتجنشتين . لكن هيوم سبق فتجنشتين فى هذا الموقف حين ميز بين القضايا التى تتعلق بعلاقات بين أفكار والقضايا المتعلقة بأمور الواقع ، ثم تساءل هيوم عن أى كتاب فى اللاهوت والميتافيزيقا ، هل يحوى أى برهان عن الكم والعدد ؟ لا ، هل يحوى اى برهان تجريبى عن وجود وقائع ؟ لاقذفه إذن فى النار حيث لا يحوى غير السفسطة والوهم .

وبالاضافة الى تأثرى بفتجنشتين شغلنى مبحث نظرية المعرفة ، وبدأت البحث فيه فى إطار نظرية المعطيات الحسية التى بدأت فى كمبردج ، فاتجهت بفكرى الى هذه الجامعة ، وقرأت كتب رسل فى الرياضة والمنطق والمعرفة ، وكتب ستبنج Stebbing فى المنطق ومقال مور الذى دافع فيه عن المعتقدات الراسخة للرجل العادى ، وأعجبت بتمييزه بين صدق قضية ما والتسليم بها ، وتحليل صحيح لهذه القضية . اتجهت أيضا نحو قراءة البراجماتزم عند شلر وبيرس وجيمس ، وأعجبت بتمييز جيمس بين أصحاب العقول اللينة

Tender Minded وهم العقليـون والمثاليـون واصحاب حرية الارادة ، واصحاب العقـول الصلبة Tough Minded وهم التجـريبيـون والمـاديـون والملحـدون ، ونـظرت الى نفسى فعـرفت انى عقـل صلب . قرأت ايضا بوانكاريـه فى « العلم والفرض » و« العلم والمنهج »وأفـدت من الـدور الـذى تؤديـه المواضعة والاصطلاح فى العلوم . لكن رايل دفعنى الى زيارة فتجنشتين فى كمبردج ، وكانا اصدقاء ، ولاحظت أن فتجنشتين كان قد طور فكره الذى كتبه فى « المقال » وتحـول عنه الى مـواقف اخـرى كـان يقـولهـا أولا فى محاضرات . ونصحنى رايل فى ذات الوقت أن أذهب الى فيينا وأقابل أصحاب « حلقـة فيينا » التى انبثقت منهـا حركة « الوضعية المنطقية » فيما بعد .

ولقد تم زواجى الأول فى هذه الفترة بفتاة فـرنسية تـدعى رينى Renee وكنت أحبهـا من عـدة سنـين سبقت ، ورافقتنى فى شهـر العسل الى فيينـا . وقبـل الذهاب الى فيينا زرنا مدريد وطليـطلة حيث شاهـدنا مصارعة الثيران ثم عرجنا على الأندلس واتذكر سماع أغانى الفلاحين اثناء عودتهم فى المساء من عملهم وهم يركبون الحمير .

وذهبت الى شليكSchlick فى فيينا ، وهـو ألمانى المولد وكان استاذا فى جامعة كيـل Kiel قبل تعيينـه أستاذ فلسفة العلوم الاستقرائية فى جامعة فيينا ، وكنت حملت معى ، خطاب توصية له من رايل ، ودعانى ذلك الى حضـور اجتمـاعـات الحلقـة . نشـأت الحلقـة فى العشرينات من هذا القرن ونشـر اتجاه اصحـابها عـام ١٩٢٩ فى رسالة عنوانها « نظرة علمية الى العالم : حلقة فيينـا » ، وأصبـح لهم مجلة عـام ١٩٣٠ م وكـانت الأهـداف الرئيسيـةللجماعـة اقامة حلقة وصـل بـين الفلسفة والعلم التى قطعتها الحركة الرومـانسية وتـأثير الميتافيزيقا المثالية فى بداية القرن التاسع عشـر ، ورأوا ضرورة توجيه ضربة قاضية للميتافيزيقا وتطوير ما سموه منطق العلم ، وأرادوا ردّ العالم الفيـزيائى الى عنـاصر الخبـرة الحسية ومتـابعة التقليـد النمسوى الـذى بـدأه ارنست ماخ وأفيناريوس . وكان شليك رئيس الحلقة ، وأعضـاؤ هـا دون العشـرين . ومن الاعضـاء رودلف كارنب الألمانى الجنسية والذى درس الفيزياء فى جامعة فيينا وأحد القلائل الذين حضروا محاضرات فريجه ، وفى عام ١٩٣٢ غادر كارنب وفيليب فرانك فيينا الى براغ . ومن الأعضـاء أيضا أوتـو نيراث الـذى كان الشخص القوى فى الحلقة بعد شليك ، وتأثر به كارنب فى موقف هام وهو وجوب ترك مقارنة القضـايا بـالواقـع فذلـك موقف ميتافيزيقي ، والاتجاه الى مقارنة القضايا بقضايا اخرى ، وكان نيراث هو الذى اقنع كارنب ايضا بموقف الرد الفيزيائى Physicalism وهو محاولة رد الحالات العقلية والنفسية فى الانسان والتعبير عنها بلغة الفيزياء . ومن اعضاء الحلقة أيضا فردريـك فايـزمان الـذى بدأ مساعدا لشليك وهو الوحيد الذى تأثر بفتجنشتين من دون باقى الاعضاء . وحين احتل الألمان النمسا هرب فـايـزمـان الى انجلتـرا وذهب الى كمبـردج . لكن فتجنشتين لم يرغب أن يدرس فى نفس الجامعة شخص آخر يشرح فلسفتـه ، وأعلن أن من يحضر محـاضرات فايزمان لا يحضر محاضراته ، وهكذا وضع فايزمان فى مأزق صعب فوجد مقامه فى كمبردج مستحيلا ، فرحل الى اكسفورد واشتغل مدرسا فى فلسفة الرياضة ووجد فى نفسه اهتماما بالميتافيزيقا ، لكنه طور فلسفة لغوية تعنى باستخدام الكلمات فى اللغة الانجليزية . ومن أعضاء الحلقة من الرياضيين منجـر Menger وهانس هـان Hahn وكـورت جـدل Godel . وكـانت الحلقـة تجتمع مرة كل اسبوع فى حجرة صغيرة فى معهد خارج الجـامعة ، ولاحـظت أن المناقشـة كانت تتـركز حـول موضوع « قضايا البروتوكول » وهى القضايا التجريبية

الاساسية التى تعبر عن ملاحظات وادراك حسى ، وكان شليك يرى أنها صادقة لا تخطىء ، بينما رأى نيراث أن أى قضية يجوز عليها الخطأ . وكنت متفقا مع شليك . وقد قتل شليك عام ١٩٣٦ بيد أحد طلابه ، وكان بالقاتل لوثة عقلية لأن شليك رفض رسالة الدكتوراه التى تقدم بها تلميذه .

●●●

اللغة والصدق والمنطق

وعدت من فيينا الى اكسفورد أنا وزوجتى . استأجرنا شقة متواضعة اشتريت لها بعض قطع الأثاث ، واشترينا قطتين سياميتين اتفق لونهما مع لون الأثاث ، كما اشترت رينى حمارا وضعناه فى مزرعة قريبة واشترت عربة يقودها الحمار لتضع فيها حاجاتنا من البقال . ولم اكن أحسن فى محاضراتى تدريس الفلسفة اليونانية فى بادىء الأمر ، كما لم أحسن تدريس فلسفة ليبنتز وسبنوزا وكنط ، لكنى كنت استمتع بتدريس ديكارت والتجريبية الانجليزية وفلسفة السياسة والاخلاق . ولم أشأ اقناع تلاميذى بالوضعية لكنى وجدت بعضهم انجذبوا اليها . اعطيت اولى محاضراتى فى الجامعة عام ١٩٣٣ وكنت اعطى محاضرة كل اسبوع عن رسل وفتجنشتين وكارنب ، وكنت اكتب محاضراتى قبل القائها ولا زلت أفعل ذلك حتى الآن . ولقد سعدت بلقاء البرت انيشتين الذى قضى سنتين معنا قبل رحيله الى جامعة برنستون فى الولايات المتحدة ، وكنت أجلس اليه فى خشوع ورهبة لكنه قربنى منه بعد ذلك وكان انسانا بسيطا يحكى حكايات بسيطة لا اهمية لها . وتأثر فى شبابه بارنست ماخ ، وكان يحب منى سماع اخبار اتباع ماخ ، وحين القى محاضرة فى اكسفورد طلب منى مساعدته فى ترجمتها الى الانجليزية .

وفى صيف عام ١٩٣٣ أشار على صديقي اسحق برلين أن اكتب كتابا عن الوضعية المنطقية ، وترددت أول الأمر لانى لم اعرف ناشرا مستعداً لنشر كتاب لشخص مجهول مثلى ، لكنى بدأت أعد الكتاب وكتبته فى ثمانية عشر شهرا . وكنت اكتبه ببطء حتى اوفر على نفسى اعادة كتابة صفحاته ، وكنت اكتفى بكتابة صحيفة واحدة كل يوم ، وكنت حريصا على كتابته بطريقة جذابة وليس مجرد مواقف الحركة ، وكنت اكتبه بحماس لكنى احسست بجهد كبير لتوضيح ما أقول . وقد كان الكتاب معبرا عن الوضعية المنطقية وبعض مواقف فتجنشتين والتجريبية التى صاغها هيوم وطورها رسل والمنهج التحليلى الذى تعلمته من مور وتلاميذه ، وهو الكتاب الذى سميته « اللغة والصدق والمنطق » . وحين أحكم الآن على الكتاب بعد ما يزيد عن أربعين سنه أرى به كثيرا من الاخطاء ، فحاولت تصحيحها فى الطبعة الثانية للكتاب بعد عشر سنين .

ومنذ عام ١٩٢٩ قامت عدة مؤتمرات لنشر الوضعية ، اثنان فى براغ وثالث فى كونجزبرج ورابع فى كوبنهاجن ، لكن أول مؤتمر حضرته كان فى باريس عام ١٩٣٥ وقد حضره رسل وكان موضع تقدير الجميع . وأذكر أن المؤتمر صفق له بعد أن رد على متحدث فرنسى وآخر المانى بلغة كل منهما . وكنت أرهب رسل وأقدره ، وفى هذه الجلسة ايضا تعرفت على بوبر وتارسكى . وأتممت كتابى الاول عام ١٩٣٥ وكنت فى الخامسة والعشرين ، وطبعته ، ونفدت الطبعة الاولى وكان عدد نسخها خمسمائة .

ورزقت بأول مولودة لنا وهى فاليرى عام ١٩٣٦ واشترينا كتبا فى علم النفس وتعلمنا أن الطفل يجب أن ينشأ وسط أطفال فارسلناها الى دار حضانة قبل بلوغها الثالثة . وفى هذا العام زاد اهتمامى بالسياسة وكنت ميالا لليسار أى النظام الاشتراكى بعامة واندمجت فى

حزب العمال ، ودفعني هذا الاهتمام الى مزيد قراءة في النظرية السياسية فقرات هوبز ولوك وروسو ومل وتوماس هل جرين وماركس وانجلز ولينين ، كما تعمقت في قراءة كتب الفوضويين وأعجبت بحديثهم عن مساوىء القوة ، لكن زاد اعجابي بالاشتراكية النقابية التي طورها رسل في كتابه ، « مبادىء اعادة البناء الاجتماعي » .

وفي عام ١٩٣٧ فترت علاقتي بريني وأحس كل منا أنه متبرم بالآخر ، ثم عرفت ان صديقا لي يحبها واعترف لي بذلك لكني لم أعبأ به ، وفي اجازة عيد الميلاد ذهب ثلاثتنا الى باريس وقد أحسست في صحبته لنا بضيق شديد ، فقطعت رحلتي معها وعدت وحدي .

وتصادف أن أعلن اتحاد الناطقين بالانجليزية عن منحة لاختيار شخص يذهب الى الولايات المتحدة في اجازة الربيع ونجحت فيها ، وهبطت في نيويورك وسعدت بأول زيارة لها ، وشاهدت مسرح برودواي ، كما شاهدت أورسون ويلز يمثل مسرحية يوليوس قيصر . وقابلت في هذه الزيارة ارنست ناجل Nagel الاستاذ في كولومبيا وكنت معجبا بكتابه عن المنطق ومناهج العلوم . ومن نيويورك ذهبت الى فيلادلفيا وبرنستون حيث رأيت اينشتين ثم الى شيكاغو حيث رأيت كارنب ، ولاحظت أن من الامريكيين من يتحمس للميتافيزيقا رغم هجوم كارنب عليها ، وأخيرا ذهبت الى الينوي فجامعة اربانا حيث قابلت ماكسى بلاك .

وفي صيف عام ١٩٣٨ تبعثرت حلقة فيينا وأقامت آخر مؤتمر لها في كمبردج وكان عن وحدة العلوم وحضره نيراث وفايزمان وفرانك ونيجل ، كما حضره مور . وأذكر أن رايل تساءل عن الهدف من توحيد لغة العلم وليس في رغبة العلماء أن يكتبوا لغة واحدة كالاسبرانتو .

وقد جاءنا المولود الثاني وهو جوليان عام ١٩٣٩ وأعاد الروابط المتينة مع زوجتي ريني . وحينئذ عكفت على كتابي الثاني وهو « اسس المعرفة التجريبية » وطبعته في دار نشر ماكميلان . وقد استغرقت كتابتي له وقتا أطول من كتابي الأول ، وكان هدفي منه حل المشكلات الفلسفية التي تندرج تحت موضوع معرفتنا العالم الخارجي واهتممت أساسا بنظرية الادراك الحسي وكنت مدينا لبرايس فيما كتبه واختلفت عنه فقط في قولي ان المعطيات الحسية لا تقرر واقعا وانما هي محاولة لمنهج جديد في وصف عملية الادراك ولا زلت أرى وجاهة الكتاب وصلابته . ونشرت الكتاب عام ١٩٤٠ وقد ظهر عدد كبير من المقالات تعرض وتحلل الكتاب وتنقده لكنها تدل على ترحيب بالكتاب . وما ان فرغت من الكتاب حتى انخرطت في الجيش .

●●●

أعلنت بريطانيا الحرب على ألمانيا في سبتمبر ١٩٣٩ وهبطت عليها القنابل وحاق بها الخطر ، فاعلنت الحكومة الدفاع المدني ، فتطوعت كما تطوع كثير من أعضاء هيئة التدريس بالجامعات البريطانية . وعلى المستوى الفلسفي ، كانت أهم حادثة في تلك السنة وصول مور الى اكسفورد بعد تقاعده من كمبردج ، وحل فتجنشتين مكانه ، وقد أعطى مور عددا من المحاضرات في الادراك الحسي وناقشها مع تلاميذه وقد أعجبت به . ذهبت الى الخدمة واشتركت في حرس ويلز وتدربت على اطلاق النار ، لكني لم أكن ماهرا في أن أغمض عينا واحدة دون أن أغمض الثانية ، كما تدربت على العمل في المطارات وقراءة الخرائط والبوصلات وقيادة سيارات الشحن ولبس الأقنعة المضادة للغازات . ثم انتقلت الى الولايات المتحدة ضمن مركز الاستخبارات تحت اسم الأمن البريطاني . وكان كل عملي هو تعلم ما استطيع عن السياسة في أمريكا الجنوبية والتعرف على الجماعات الألمانية المتعاطفة مع الغرب .

وفى هذه الفترة ابرقت زوجتى برغبتها فى الطلاق وقد تم لها ذلك فى عام ١٩٤٩ بعد زواج دام ثمانى عشرة سنه .

وفى عام ١٩٤٤ عدت الى الى وطنى ووجدتنى عينت فى كلية وادام Wadham فى جامعة اكسفورد فى وظيفة زميل ووجدت الوقت الكافى للعودة الى العمل الفلسفى . فكتبت عدة مقالات ، لكنى فى نفس الوقت اعجبت بمسرحيات كامى وخاصة « الغريب » ، وفضلتها على مسرحيات وكتب سارتر . وقد أقمت صداقة وطيده مع موريس ميرلوبونتى الذى كان قريبا من سارتر ، وكانا يميلان الى اليسار الشيوعى ، على أساس اهتمام الأحزاب الشيوعية بالطبقة العاملة ، ولذلك أسسا المجلة اليسارية المسماة Les Temps Modernes . ألاحظ أن بونتى كان فنومنولوجيا أكثر منه وجوديا فى كتابه « فنومنولوجيا الادراك الحسى » . ولم تعد الوجودية هى التيار السائد ، لكن ما يسود الآن فى فرنسا عودة الى فلسفة هيجل .

وفى عام ١٩٤٦ اعددت كتابي الأول للطبعة الثانية واعترفت فى هذه الطبعة بأنى لم اصغ مبدأ التحقيق التجريبى صياغة جيدة فقدمت صياغة جديدة نقدها المناطقة . وقد بيع من هذه الطبعة الثانية مائتان وسبعون ألف نسخة ، وطبعت هذه الطبعة مرة ثانية بيع منها ستة وأربعون ألف نسخة . وقد ترجم الكتاب الى الاسبانية والمجرية قبل الحرب ، ثم ترجم بعد ذلك الى السويدية واليابانية والفرنسية والايطالية والالمانية والكورية . وهذا هو الكتاب الذى جعل منى فيلسوفا واشتهرت به ، لكن ما يؤلمنى أن يوضع هذا الكتاب على رأس كتبي ، لأنى غيرت آرائى ، لكن يخفف من ألمى قولى ان شهرة بفضل كتاب واحد خير من اللاشهرة .

وقد توطدت علاقتى برسل ، وصرنا اصدقاء ، وقد اعجبت بحيويته وعمق ثقافته وحدة ذاكرته ، ولقد تدعمت هذه الصداقة حين اكتشف كلانا اتفاقا فى المواقف الفلسفية بيننا وان كانت توجد نقطة اساسية اختلفت معه فيها . وحين أحس هو بذلك زاد تقديره لى ، خاصة فى وقت شعر أن شهرته كانت تهبط بذيوع شهرة مور وفتجنشتين . كان رسل خصما لهما من الناحية الفلسفية على اساس أنه رأى الفلسفة القائمة على بحث لغوى مستفيض فلسفة قاصرة ، وكان فى ذلك على حق .

وكنا نتحدث فى السياسة ، وكان يرى ان العلاج الوحيد لشرور القوميات ـ على اختلاف أنواعها ـ اقامة حكومة عالمية ، لكنه اعتقد فى نفس الوقت أن الطريق العملى لتحقيق ذلك هو هيمنة الولايات المتحدة . نعم كان كثيرا ما ينفر من المناخ السياسى والاجتماعى للولايات المتحدة ، لكنه كان يفضلها فى نهاية المطاف على نظام الاتحاد السوفيتى . كان رسل مقتنعا بأنه يمكن للأمريكان تهديد الروس بما يملكون من قوة دون استخدامها فعلا ، ثم دارت الأيام ورأى رسل رأيا آخر حين قاد معسكر السلام ونزع السلاح ، اذ بات مقتنعا أن القوة الضاربة فى يد دولة واحدة اكثر شرا مما ينتج عن ذلك من خير أو ردع ، بل وقع فى حيرة فكرية حين رأى عظم الخطر الناتج عن وجود القوة النووية فى أيدى الدولتين المتنافستين معا .

وقد طلب منى عام ١٩٤٦ أن أكتب عن الفلسفة البريطانية المعاصرة ، ولم أعرف ماذا أكتب عن فتجنشتين ، ومن الغباء أن اتجاهله ، ورغم ذلك علمت من تجارب الآخرين معه أنه يجب على أن اكون حذرا فيما أقوله عنه حتى أتجنب اساءته لى ، وهو تعود أن يرفض أى تعبير عن فلسفته متهما للباحثين أنهم اساءوا فهمه أو قالوا عنه ما لم يقله . ولذلك قررت الاعتماد ـ فى عرضى له ـ على كتابه الاول ، وحاولت توضيح آرائه بذكر تفسير جون وزدم له بقوله ان وظيفة الفيلسوف عند

فتجنشتين نوع من التحليل النفسي . وغضب فتجنشتين حين قرأ مقالى هذا ، لمجرد أنى وضحت رأيه بربطه بكلام فيلسوف آخر ، وأرسل لى خطابا مسجلا فيه تعنيف وتوبيخ ، وأنى تجاهلت آراءه الجديدة التى كان يقولها فى محاضرات ، وكان يحاسبنى على آراء لـه يقولها فى محاضرات ولم تنشر بعد . ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد ، اذ دعيت من سوء حظى فى الاسبوع التالى الى كمبردج لالقاء محاضرة ، وكان لا يزال فتجنشتين استاذا بها ، وأظن أن موضوع محاضرتى كان عن الادراك الحسى . لقد ذهبت مرارا الى كمبردج لكنى أحسست هذه المرة بشىء من الخوف مما سوف ألقاه من فتجنشتين . إذا كان عفا عنى فسوف يحضر المحاضرة ، وقد يحضر ليسىء الى ، وفوجئت بحضوره واستماعه للمحاضرة ، وما أن انتهت المحاضرة حتى ترك القاعة مسرعا وفى جو من الضجيج دون ان يقول لي شيئا . وكانت هى المرة الأخيرة التى رأيته فيها .

وقد اعلنت « يونيفرستى كولدج » ـ احدى كليات جامعة لندن ـ فى صيف ١٩٤٦ عن وظيفة استاذ للفلسفة ، ودعانى مدير الجامعة للتقدم للوظيفة ، وكان ينافسنى شخص آخر ، واجتمعت اللجنة التى تتخذ قرار التعيين ، ومثلت أمامها ووجهوا لى عدة اسئلة منها ما نوع الطلاب الذين أطمع فى تنشئتهم ، وما نظرتى فى الاخلاق ، وكادوا يفضلون منافسى لكنهم اختارونى لأنى كنت فى رأيهم أكثر حيوية . واقمت ثلاث عشرة سنة فى هذه الكلية وكنت سعيدا بها .

(٣)

الفلسفة فى لندن وباريس

كانت يونيفرستى كولدج أقدم كليات جامعة لندن اذ أسست عام ١٨٤٨ليدخلها من منع من دخول اكسفورد وكمبردج لأسباب دينية ، وكان من أعضاء مجلس الكلية الاوائل جيمس مل الذى كان مؤرخا وفيلسوفا ولو أن اسمه اقترن بالنظرية الخلقية النفعية ، وكان تلميذ جيروم بنتام ، وجيمس مل والد جون ستورات مل . ومن بين الاساتذة الرواد فى الكلية سبيرمان عالم النفس الذى اشتهر بصياغة تحليل العامل لقياس الذكاء ، ومن ورائه سير سيرل بيرت عالم النفس ، وكيلنج المعروف بكتابه عن ديكارت وهو مرجع لاغنى عنه ، وعينت بالكلية ستورات هامبشير وفوليم مدرسين الفلسفة . كنت اعقد امتحانات للطلاب قبل قبولهم ، وكنت اقيم حلقة بحث أو سمنارا مرة كل اسبوع ، ويبدو أنها كانت جذابة فجذبت طلابا جددا ، وأذكر أن بعض فلاسفة استراليا مثل ارمسترنج وباسمور كانو يحضرون حلقتى حين يفدون على لندن للزيارة . ومن أوائل الطلاب الذين تخرجوا من الكلية كوام نيكروما رئيس غانا الأسبق ، كان قد التحق أولا بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة لندن فلم يقتنع بتدريس هارولد لاسكى فتحول الى كليتى ودرس الفلسفة وكانت ميوله ماركسيه ومع ذلك اقتنع بوجاهة الوضعية المنطقية .

ومن الفلاسفة الذين عرفتهم فى باريس بعد الحرب الثانية موريس ميرلوبونتى وأصبحنا صديقين رغم اختلافنا فى الاتجاه الفلسفى . فمثلا اذا كان بين الفلاسفة الفرنسيين شىء مشترك فهو قولهم ان التجريبية الانجليزية انتهت الى افلاس ، ومن جهة اخرى لم يهتم الفلاسفة الانجليز بأى فلسفة فرنسية جاءت بعد ديكارت ، وبأى فلسفة المانية بعد كنط . لكنى لم اتفق مع الانجليز فى ذلك فقد انجذبت مثلا الى بوانكاريه وقرأت كتابية « العلم والمنهج » و « العلم والفرض » ، وبمقالين كتبهما نيكو Nicod عن أسس الهندسة والاستقراء ، وبرجسون فى جدة تحليلاته

للحالات الشعورية ، وتمييزه بين اخلاق الابطال وثورتهم ، واخلاق العامة ، وكان برجسون عملاقا ويقال انه اثر فى بروست وبرنارد شو فى حديثه عن « الدفعة الحيوية » . وفى فرنسا نماذج اخرى من الفلاسفة لهم قيمتهم مثل باشلار ومايرسون وبرونشفيك ولافل ولاسين وغيرهم . ومما هو جدير بالملاحظة أن الرياح القوية فى الفلسفة الفرنسية بعد الحرب كانت تأتى من ألمانيا ، وسبب ذلك أن أغلب فلاسفة فرنسا مهتمون بالسياسة ويضعون للسياسة أصولها الفلسفية ، وكان يتعلمون ذلك من الألمان ، بينما اهتم عدد قليل من الفلاسفة الانجليز بالسياسة واذا كتبوا فيها فصلوها عن نظرياتهم الفلسفية . ومن الخطأ افتراض ان العودة الى هيجل فى فرنسا جاء نتيجة اهتمامهم بماركس ، لأن الفرنسيين اهتموا بفلسفة هيجل فى ذاتها ، يدل على ذلك تلك الترجمة الحديدة لمؤلفات هيجل التى كتبها جان هيبوليت عام ١٩٤٧ .

وقد سيطر على فرنسا وألمانيا غير تأثير هيجل ذلك الاتجاه الذى بدأه هوسرل وصياغته لمذهب الفنومنولوجيا ، وقد درس هوسرل فى فيينا تحت اشراف برنتانو الذى تقدم بالنظرية القائلة بأن ما يميز الحالات العقلية عن الحالات الفسيولوجية هو قصديتها أو توجهها نحو موضوع معنى قد يوجد وقد لا يوجد فى الواقع . وقد سار هوسرل فى تيار المثالية الألمانية . ولكى يحقق المعرفة الدقيقة للذات فقد أعلن وجوب عزل أى موضوعات يظن أنها تؤلف حياتنا الشعورية فننظر فى الذات فى صفائها . ويعتبر رايل أول فيلسوف انجليزى اهتم بهذا المذهب ودراسته وتدريسه .

لقد سعدت باستقرارى فى يونيفرستى كولدج ، واستطعت أن أحد لنفسى سكنا متواضعا رغم انه كان بعيدا عن الكلية ، ولم أكن حتى ذاك الوقت ملكت سيارة ، وكانت صلتى بريني طيبة بعد طلاقها منى فكنت ازورها ، وخصصت يوم الأحد لأزور اولادى فى مدارسهم ، وحين كبرت ابنتى فاليرى دخلت جامعة اكسفورد .

وقد حدث فى لندن ان الاستاذ جود Joad رئيس قسم الفلسفة فى كلية بربك Birkbeck بجامعة لندن ركب القطار مرة دون دفع تذكرة الركوب فعاقبته هيئة الاذاعة البريطانية بحرمانه من العمل فى برامجها الثقافية ، وكان يكرهنى فكتب عنى مقالا فى جريدة انجليزية يتهم نظريتى الاخلاقية بأنها تدعو الى الفاشية رغم انى فى الواقع كنت أساند حزب العمال ، فكان رد فعلى لهذا الاتهام أن اسندت اليه تدريس محاضراتى فى لندن اثناء غيابى فى أمريكا حين دعيت اليها للمرة الثانية .

وفى اواخر الاربعينات كتبت عدة مقالات فلسفية عن نظرية المعرفة ورفضت نظرية الفنومنالزم التى تقول بامكان رد كل القضايا التجريبية الى قضايا عن المعطيات الحسية ، وعن مبدأ المنفعة وقلت فيه ان بنتام كان اكثر اهتماما بنظم التشريع من مبادىء الاخلاق .

ولاحت لى فكرة انشاء جمعية فلسفة المنطق ورأيت أن تضم فلاسفة وعلماء من جامعة لندن أو غيرها من الجامعات وكانت تجتمع مرة كل شهر ودامت أربع سنوات أو خمس . وكان رسل يحضرها بانتظام ، كما يحضرها بوبر وهامبشير وفوفهيم وجون وزدم . وكنا نسمح بالزائرين ومنهم تارسكى وبروفر وشرودنجر . كان احدنا يلقى المحاضرة ويناقشها الباقون . وتكونت من هذه الاجتماعات مادة لبحث فى فلسفة العلوم نشرتها فى كتاب « الاحتمال والدليل التجريبى Probability and Evidence » . وكسبت من هذه الاجتماعات ارتباطى الوثيق برسل ، وكان رسل قد نشر كتابه « المعرفة الانسانية »فلم يكن له استقبال طيب رغم علو قيمته ، ذلك لأننا منذ أواخر

الاربعينات لاحظنا بداية طغيان شهرة فتجنشتين ورايل على شهرة رسل . ورغم ما كان بين مور ورسل من اختلافات فلسفية فانهم كانوا على اتفاق عام .

وفي عام ١٩٤٩ تعاقدت معي دار نشر بنجون Penguin على الاشراف على نشر مجموعة من الكتب في تاريخ الفلسفة أي كتاب عن كل عملاق فلسفي ، ومجموعة عن موضوعات فلسفية في الاخلاق والسياسة والمنطق واتفقنا على أن تعطيني خمسين جنيها عن كل كتاب في مقابل اختياري للمؤلف ووضع تاريخ محدد لاستلام الكتاب وكتابتي مقدمة عامة عن السلسلة . وقد بدأت السلسلة بداية طيبة منذ عام ١٩٥١ بكتاب جالي عن « بيرس والبراجماتزم » وهامبشير عن « سبنوزا » واستمرت كذلك طوال الخمسينات وأوائل الستينات ، وقد نشرت فيها كتابي « مشكلة المعرفة » ، وكتابا عن الأخلاق وأسندته الى نوول سميث Nowell - Smith وفلسفة السياسة واسندته الى ولدن Weldon ، وشملت السلسلة كتبا عن فلاسفة من الاكويني وكتبه كوبلستين الى برادلي وكتبه فولهيم . وقد تركت الاشراف على هذه السلسلة عام ١٩٦٣ وأسند الى هوندريش Hondrich ، الذي اصبح محاضرا في كليتي بعد أن تركتها . ثم أصابت السلسلة بعد ذلك مصاعب لست أنا المسئول عنها جميعا ، فمثلا اسندت كتابا الى صديق ليكتب كتابا في المنطق ولم يف بوعده ، ورفضت كتابا آخر عن فلسفة العلوم لأني وجدته غير ملائم للسلسلة وأسندت البحث الى شخص اخر فلم يسلم الكتاب ، ومن جهة اخرى رفض الناشرون طبع كتاب عن أفلاطون لأنه جاء في جزءين ، كما رفضوا طبع كتابين عن هيجل لصعوبتها ونحو ذلك من احداث .

وفي عام ١٩٥٠ نعمت بشرف حين انتخبت رئيس « الجماعة الأرسطية » Aristotelian Society لمدة عام . وقد تأسست هذه الجماعة في القرن التاسع عشر بفضل هودجسن S. Hodgson وشاهدت أياما طيبة قبل الحرب العالمية الاولى حين كان يأتي الى لندن اساتذة اكسفورد وكمبردج لحضور اجتماعاتها حتى لولم يكونوا مشاركين في الاجتماع بمقالات وقد صار الاجتماع مرة كل سنة فيما بين الحربين ، وكان يعقد الاجتماع مرة كل سنة في جامعة انجليزية مختلفة ، ثم أصبحت الاجتماعات مشتركة بين الجماعة الأرسطية و « جماعة العقل » وهي كذلك حتى اليوم .

وقد قمت برحلات كثيرة في أوائل الخمسينات الى مختلف دول أمريكا الجنوبية وبعض دول اوروبا . قمت بأول زيارة لأمريكا الجنوبية عام ١٩٥١ وبدأتها بزيارة جامعة سان ماركوس في مدينة ليما بجمهورية بيرو ، وتأسست هذه الجامعة عام ١٥٥١ وقيل أنها اقدم جامعة في الأمريكتين ، لكنى عرفت فيما بعد أن جامعة سان دومنجو اكثر قدما . وقد أقامت جامعة سان ماركوس مؤتمرا فلسفيا احتفالا بمرور اربعمائة سنة على انشائها دعت اليه عددا من الفلاسفة من امريكا الجنوبية وأمريكا الوسطى ومن الولايايات المتحدة وبعض فلاسفة اوروبا وكنت أنا الممثل الوحيد لفلاسفة بريطانيا ، كما حضر المؤتمر من فرنسا جابرييل مارسل الأديب الكاثوليكي الوجودي . وقد القيت محاضرة هناك باللغة الاسبانية ، وبعد بيرو ذهبت الى البرازيل وتشيلي واوروجواي وحاضرت بالاسبانية ، وحاضرت بالفرنسية في ريودي جانيرو .

وفي عام ١٩٥٢ دعاني « المجلس البريطاني » لرحلة الى ايطاليا وألقيت محاضرات في روما وفلورنسه وميلانو ، وكنت أعرف بعض الايطالية لكني وجدتني أحاضر بالاسبانية ، ووجدت الفرصة سانحة في ميلانو لمشاهدة تحفة ليوناردوفنشي « العشاء الأخير » كما شاهدت في أوبرا لاسكالا « وداعا للسلاح » لروسيني . وعلى المستوى الفلسفي لم أجد أثراً لمدرسة المنطق الرياضي التي أقامها بيانو وبيورالى فورتي في نهاية القرن الماضي ، لكنى وجدت تأثير مدرسة كروتشه واضحا ، وهو الفيلسوف الايطالي المشهور بآرائه في علم الجمال وفلسفة التاريخ . وفي صيف ١٩٥٢ قمت بأول زيارة الى دول سكندنافيا وحاضرت في كوبنهاجن وأوبسالا وستوكهلم .

ولقد وصلتني دعوة من الحكومة الصينية لزيارة الصين عام ١٩٥٤ بمناسبة العيد السنوي الخامس لقيام

الثورة الشيوعية ، وقد أرسلت الدعوة الى كل المشاهير في الآداب والعلوم وكان يربو عددهم على السبعمائة . ولقد كان طريقنا الى الصين أن نمر بروسيا ذهابا وعودة . وسافرنا بالطائرة وأصابنا تعب كثير لأن الطائرات الروسية التي عبرت سيبريا توقفت عدة مرات في الطريق ، وأذكر أننا ركبنا في هذه الرحلة خمسة وعشرين رحلة بالطائرة وقضينا تسعة وسبعين ساعة في الجو بالاضافة الى ماكنا نقضيه في المطارات انتظارا . وقد اخذت معي كتابا Gibbon عن « تدهور الامبراطورية الرومانية وسقوطها » وهو عدة أجزاء وقرأته كله في رحلة العودة . وقضينا خمسة أيام في موسكو في رحلتنا الى الصين .

ولقد كان ستالين قد مات في السنة السابقة على الزيارة ، وقد دفن مع لينين ، لكن أخرجت جثته من هذا المكان فيما بعد . وكانت توجد صور ستالين في المطارات المحلية فقط . وأهل موسكو بسطاء لايعنون بملابسهم ، وقيل لنا أن روسيا كانت تصنع ملابس جيدة لكنها تجعلها باهظة الثمن بحيث لايستطيع شراءها سوى القلة . وكان الروس يعتبرون مترو الأنفاق في موسكو فخرا لهم ، وقد أعجبنا بالكرملين ومسرح البولشوى حيث شاهدنا أوبرا عايدة لفيردى وبالية سندريلا لبروكوفييف . والبولشوى في ذاته مبنى جميل على صورة مباني القرن الثامن عشر وهو واسع عريض به صورة للجيش المصري وبه ديكور رائع وأضواء ممتازة . وقد أدهشنا الكرملين فكنت أتوقع ان يكون قلعة مظلمة معتمة لكنه في الواقع مجموعة مبان لامعة الضوء به رسوم عالمية رائعة واغلب ساحاتها مفتوحة للعامة تزحف اليه كل يوم شتى الجماعات كما لوكانوا في رحلة الحج ، وأكثر ما أعجبني في الكرملين تلك الكنائس الثلاثة الصغيرة بداخله وبها عدد من الأيقونات النادرة التي يرجع عهدها الى القرون الوسطى . وجامعة موسكو مبنى متواضع لكنه جذاب في وسط المدينة وقيل لنا ان الطالب يقضي خمس سنين ليحصل على الدرجة الجامعية الاولى ، وثلاث سنوات اخرى ليصبح مؤهلا لاعداد الدكتوراه ، وخمس سنوات اخرى ليحصل عليها ، وقد بدا هذا لنا وقتا طويلا ،وعرفنا بعد ذلك ان الدكتوراه ليست شرطا للتدريس بالجامعة ، كما هو الحال في انجلترا . ويسند العمل اليدوي الذي ليس به مهارة الى النساء كحمل الطوب من الفجر الى الغروب . وكان انطباعنا العام أن بالروسيا اقتصادا ومتقدما ومساواة اجتماعية والفن فيها مثل فنون انجلترا في القرن التاسع عشر ، لكن خبراتي التالية كشفت لي وجود عناصر من الفن الرومانسي وان لم يكن بارزا .

وحين تركنا روسيا وركبنا الطائرة الى الصين وهبطنا في مطار بكين سمعنا عزف فرقة موسيقية ، فظننت أن الدولة جاءت لاستقبالنا ، وتصادف أني كنت أول هابط من الطائرة فتوقف العزف ، وعرفت بعد ذلك أن الموسيقى جاءت لاستقبال حكومة رومانيا وظنوا أن طائرتنا هي الطائرة التي تقل هذا الوفد . أما وفدنا فاكتفى المشرفون على المطار بالترحيب به بقدح من الشاي .

وحين مررنا بشوارع بكين خيل الينا أن مبانيها قامت حسب خطة : فالمباني منخفضة ، وكأن المدينة ثلاث مدن تؤدي الواحدة الى الأخرى ، والمعابد والقصور والبحيرات والحدائق موزعة في وسط المدينة وأطرافها على نحو رائع ، وبها سوق رائع قيل انه يعود الى قصر جنكيزخان حيث تجد فيه طرقا ضيقة بها محلات تبيع التحف وملابس الحرير ، كما تجد ناسا يجلسون طول النهار يحتسون الشاي ، وآخرين يشاهدون العاب الاكروبات ، وفي اجزاء أخرى من المدينة تجد شوارع واسعة مليئة بالغبار ، والسيارات قليلة فيها . كان هذا حال بكين منذ ثلاثين عاما ، لكني علمت من سفير بريطانيا في الصين فيما بعد أن المباني القديمة كلها أزيلت وحدث التجديد المعماري الشامل مع الاحتفاظ بالقيم الجمالية للماضي . وتجد الآن زيا موحدا للناس : معاطف زرقاء وبنطلونات للرجال والنساء ، وزيا أزرق أورماديا للموظفين وقد رأينا عددا من الناس يلبسون الملابس الأوروبية في شنغهاي لكن ليس في بكين . والزي الموحد رمز للجدية والنشاط والاجتهاد ، وتجد

الكتاب الأحمر لماوتسي تونج مترجما الى الانجليزية في الفنادق كوضع الكتاب المقدس في فنادق الولايات المتحدة .

والفلاسفة الصينيون ، الذين وجدتهم ، براجماتيون اكثر منهم ماركسيون ، لكنهم لايعترفون بذلك . ليسوا متحمسين للماركسية، لكن منهم أساتذة ومدرسين ووظيفتهم تعليم الماركسية ، وتجد بعض الفلاسفة مهتمين بالمنطق الصوري أو أتباع جورج مور أو متحمسين للوضعية المنطقية ، كما علمت أن تاريخ الفلسفة الغربية من مقرارات الدراسة في الجامعة الى جانب الفلسفة الصينية . وقد ألقيت محاضرة في جامعة بكين عن الفلسفة الانجليزية المعاصرة ، ولم تكن ناجحة لأن المستمعين قضوا وقتا طويلا قبل دخولهم القاعة في بدء المحاضرة ، كما كنت أتوقف كل عشر دقائق ليتمكن المترجم من اداء مهمته مما جعل استمراري في المحاضرة بطريقة متسقة امرا صعبا .

أسئلة فلسفية

اختار المعهد الدولي للفلسفة اجتماعه في عام ١٩٥٥ في أثينا ، وأذكر أن الأبحاث التي ألقيت فيه كانت عن المحاورة والجدل . ومن أحداث هذا المؤتمر اهتمام الأسرة المالكة اليونانية به ، وكانت الملكة فردريكا من نسل هو هنزلزن ، وقرأت شيئا عن مبدأ اللا تحديد لهيزنبرج واهتمت بالنتائج الفلسفية لهذا المبدأ الفيزيائي . وزرنا في هذه الفترة دلفي ولسان كورنث في بحر ايجة وشاهدنا مضيق مسينا الرائع في منظره ، كما سعدت بحضور الاحتفال بعيد القيامة في كنيسة اورثوذكسية يونانية وكانت أول مرة أدخل كنيسة بها احتفالات وأعجبت كل الاعجاب بموكب الشموع .

وحين عدت الى لندن عكفت على كتابة كتابي « مشكلة المعرفة » الذي نشر عام ١٩٥٦ . وقد تنافست دارا نشر ماكميلان وبنجون على نشره ، وقررت نشره في الدارين في وقت واحد ، وقد بيع من هذا الكتاب عدد كبير ، كما ترجم الى الايطالية والاسبانية والبرتغالية والبولندية واليابانية والهندية . ومن موضوعات بحثي في هذا الكتاب دراسة مذهب الشك في المعرفة واقترحت ان الشكاك يبدأون في كل حالة بالاصرار على وجود ثغرة بين المقدمات التي يعتمد عليها الفلاسفة والنتيجة التي يصلون اليها وانه لايمكن عبور هذه الثغرة لا باستنباط ولاباستقراء في نظر الشكاك ، واذن فلامبرر لقبول النتيجة . وكان منهجي تقديم حجج الشكاك في ذلك الاطار ، ثم مناقشتها بما يطرد عنا الشك في المعرفة ، وقد طورت آرائي المعرفية في كتاب « الاسئلة الرئيسية في الفلسفة » . وكانت النقطة التي كنت أرى أن الشكاك على حق فيها قولهم انه يوجد دور في تبرير الاستقراء ولذلك فاني احتلفت عن أولئك الذين يظنون أن وسيلة تبرير الاستقرار قائمة في النظرية المنطقية للأحتمال . وأظن أن صديقي هارود طور هذا الموقف في كتابه « أسس المنطق الأستقرائي » الذي نشره أيضا عام ١٩٥٦ .

وقد تزوجت دي ولز Dee Wells زوجتى الثانية ١٩٦٠ وهي امريكية الجنسية ، ولدت في رودس وكان ابوها صحفيا لكنها ذهبت بعد ذلك الى بوسطن ولم تذهب الى الجامعة ، وانما التحقت بمصنع للعمل فيه في سن السابعة عشرة ، ثم التحقت بالجيش الكندى ، وبعد انتهاء الحرب نالت وظيفة في السفارة الامريكية في باريس حيث تزوجت دبلوماسيا أمريكيا ، وذهبت معه الى بورما وعاشت معه فترة ثم تركته ، ورأت أن تعمل صحفية في انجلترا . وهناك تعرفت عليها سألتني ماذا تعمل ؟ فقلت اكتب المنطق ورأيت من الغباء أن اقول لها اني ابستمولوجي ، وهي فهمتني ثم قالت وأنا أعمل ساحرة .

وفي ١٥ مايو ١٩٥٧ اخذت دى التي أصبحت فيما بعد زوجتي الثانية معي الى برتراند رسل فى احتفاله بعيد ميلاده الخامس والثمانين ، وكان رسل وزوجته يقيمان في ويلز ، لكن أقيم هذا الحفل في شقته في لندن .

ومنذ عام ١٩٥٦ اكتسبت شهرة كبيرة من كتبي ومن الاحاديث التي كنت ألقيها في البرنامج الثالث المسمى Brains Trust في الاذاعة البريطانية ، وهو برنامج اسبوعي في المذياع أولا وكان له مستمعون كثيرون اثناء

الحرب ، وكان يتألف البرنامج من وجود ثلاثة اشخاص يناقشون مجموعة من الاسئلة يطرحها منتج البرنامج من الاسئلة التي كانت تأتيه من المستمعين ، وهم جود كفيلسوف وجوليان هكسلي كعالم وكامبيل الضابط البحري الذي يمثل العامة . وكان هدف البرنامج مزيجا من التسلية والثقافة . وتحول البرنامج بعد الحرب الى التليفزيون وأصبح أصحاب الحلقة أربعة . وقد ظهر رسل في هذا البرنامج ظهورا ناجحا . وقد دعيت الى الاشتراك فيه عام ١٩٥٦ وكانت الاسئلة تتناول السياسة على مستوى دولي لاحزبي ، كما تتناول الدين والاخلاق ، ومن بين هذه الاسئلة في احدى الحلقات :

● هل من الصواب الاخلاقي أن أسلك وفق معتقداتي وبذلك أحاول اقناع الآخرين بطريقة عملية بما أعتقد ؟

● هل ترضى عن استخدام حق الفيتو في مجلس الأمن ، وان كان بالنفي فماذا تستبدل به ؟

● هل توجد أسباب منطقية للسلوك الخير ؟

● هل يكون الزوجان سعيدين اذا كانا مختلفين في الديانة ؟

● هل اكون مواطنا صالحا اذا نقلت الى الدولة معلومات عن بعض الناس ؟

● هل ترغب في انشاء وزارة للثقافة ؟

وقد شاركت في هذا البرنامج أربع عشرة مرة عام ١٩٥٧ وأربعين مرة فيما بين ١٩٥٦ و١٩٦١ ثم توقف البرنامج . وكانت اخر حلقاته مناقشة بيني وبين هنري كسينجر في نيويورك حيث كنت ألقيت بعض المحاضرات . ووجدت كسينجر أقل عدوانية مما توقعت ، وأعترف أني لم أجده عقلا عظيما يستحق كل الشهرة التى اكتسبها ، وقد يكون له مواهب مدفونه لم تظهر آنئذ .

وفي ربيع ١٩٥٨ قبلت دعوة من « المجلس البريطاني » لالقاء محاضرات في الهند وباكستان . ذهبت أولا الى كلكتا ومنها الى مدراس ثم بومباي ثم دلهي ، ومنها الى كاراتشي عاصمة باكستان . ومن دلهي اتجهت جنوبا الى أجرا لمشاهدة القلعة المشهورة وتاج محل . كلكتا مكتظة بالسكان وكثيرة الضجيج ولاجمال فيها وروعني قبول الناس لحالها دون محاولة تغيير . وحين كنت هناك رأيت أعداداًضخمة من اللاجئين النازحين اليها من الشمال ، مما كان سببا في انتشار الأوبئة . ونزلت في أحد فنادقها ، وانك لتجد خارج الفندق على الارصفة صفوفا من الناس تبدو عليهم ملامح الموت ، فان مات أحدهم ليلا احتل مكانه آخرون .

وأساتذة الفلسفة في الجامعات الهندية لايعرفون السنسكريتية ويتكلمون الانجليزية وروائبهم ضعيفة ولذا يمارسون أعمالا أخرى كالصحافة مثلا وليس لديهم وقت للتفكير الفلسفي وانما يلقنون معلوماتهم لطلابهم ، ولاحظت أنهم يدرسون الفلسفة في اطار المثالية المطلقة التي يتسق معها تعاليم الفيدانتا والبوذية ، وقد وفدت على الهند هذه المثالية في نهاية القرن التاسع عشر من بعض المبشرين الفلاسفة القادمين من من سكتلندا . ومن الانصاف أن أقول اني وجدت بعض الشبان الهنود يدرسون مواد ويطبقونها عمليا مثلما وجدت في كليات الهندسة والعلوم والاقتصاد ، ومنهم من تخرج من اكسفورد وتم تعيينهم اساتذة بها بعض الوقت .

ومما شاهدته ايضا في جنوب الهند انتشار التنجيم والاعتقاد به واستخدامه في تحديد موعد الزواج أو اختيار الزوجة .

وممن لقيتهم هناك رادا كريشنان رئيس جمهورية الهند آنذاك وجواهر لال نهرو رئيس الوزراء ، وكريشنا مينون وزير الخارجية . كان الأخير رجلا مهما في الحكومة الهندية ومدافعا عن اليسار لكني لم أجده عظيما في قدراته وأفكاره ، وكنت أتمنى مناقشته في النظرية السياسية أو المشكلات التي تشغله لكنه لم يفعل وبين لي من قبيل تواضعه معي أن يوفر لي عددا كبيرا من المشاهدين . أما رئيس الجمهورية ورئيس الوزراء فقد كان استقبالهما لي أفضل ، فقد ناقشت الأول في الفلسفة وكان استاذا في الديانات الشرقية والأخلاق في اكسفورد وضم اليها

صورة من المثالية ، وكان يسألني عن أهم تطورات الفلسفة الانجليزية ، وقد شكا لي أن مهام منصبه تمنعه من القراءات الفلسفية . أما عن نهرو فقد ذكرني بتشارل شابلن ، وتحدثنا عن الديانة الهندية التي لم يهاجمها بصراحة . كان ضابطا تحت امرة غاندى وكان شغله الشاغل تجديد الهند بما يتفق والحضارة الغربية لكنه كان واعيا بالعقبات الكأداء وأن المسئولين لم يكونوا جادين في الاصلاح .

وبعد عودتي من الهند وباكستان الى لندن تلقيت مكالمة هاتفية من ابنتي فاليري تخبرني بارتباطها بشخص ماليكون زوجا لها وأن حفل الزواج سوف يتم في نيويورك وطلبت مني ضرورة الحضور ، وقد دهشت لما علمت أن الحفل سوف يتم في فندق ، ثم يتبين لي فيما بعد أن فاليري لم تكن تحبه كل الحب وانما أرادت الزواج منه لتظل مقيمة في أمريكا وتبتعد عن أمها . وحاولت جهدها الاستمرار فى الزواج لكن حدث طلاقهما بعد فترة ، وعادت الى انجلترا التي لم تجد فيها استقرارها طويلا فرجعت الى الولايات المتحدة وتزوجت للمرة الثانية باستاذ في علم النفس وكان لطيفا رقيقا ، وكان زواجا موفقا لولا أن عاجلتها المنية عام ١٩٨١ . أما ابني جوليان فقد دخل جامعة اكسفورد بعد انتهائه من دراسته الأولى في ايتون وانتظم في دراسته حتى حصل على الدرجة الجامعية في التاريخ ، ثم رحل الى كمبردج ليأخذ دبلوم التربية ، فاصبح ناظر مدرسة بعض الوقت ، ثم اتجه الى المعاهد التطبيقية البولتكنيك ليدرس التاريخ ، وقد تزوج بفتاة برازيلية جميلة وعاشا معا على ظهر قارب راسية في تشلسي .

وقضيت وقت فراغي عام ١٩٥٨ في إعداد كتاب عن الوضعية المنطقية وهو يضم مجموعة مقالات كتبها رواد الوضعية الأوائل مثل شليك ونيراث وكارنب وأضفت مقال رسل المشهور عن نظريته في الذرية المنطقية ومقالا آخر لي ، وقدمت للكتاب بمقدمة عرضت للوضعية عرضا نقديا وتأثيرها على المسرح الفلسفي ، وقد لاقي الكتاب انتشارا واسعا فطبع طبعة ثانية عام ١٩٦٦ وطبعة ثالثة بالاسبانية .

وفي خريف ١٩٥٨ جاءتني دعوة من جامعة يوغوسلافيا فذهبت الى بلغراد وزغرب ووجدت فلاسفتها يتشيعون للكنطية الجديدة أو فنومنولوجيين أو وجوديين ، ودهشت حين وجدت أثرا واضحا للاحتلال التركي الذي سبق احتلال النمسا لبغاريا ، ويبدا ذلك في المساجد وسماع الأذان قبل كل صلاة ، مما يعني أن بها مسلمين ، كما لاحظت بوضوح قومية الصرب حين قتلوا افرانتس فيرديناند دوق النمسا وزوجته في يوليو ١٩١٤ مما أشعل الحرب العالمية الأولى .

وحين عدت الى لندن علمت أن كرسي استاذية المنطق في اكسفورد قد اصبح شاغرا بتقاعد هنري برايس فقدمت في هذه الوظيفة اعتقادا منى أن أستاذية في اكسفورد اكثر قيمة وشهرة من غيرها ، ودفعني الى ذلك أيضا أن جون أوستن كان يدعو الى فلسفة لغوية في اكسفورد يجعل الفلسفة استغراقا شديدا في تحليل مختلف استخدامات الكلمات في اللغة ، وأردت أن أقدم لأكسفورد تيارا منافسا لهذا الا تجاه . لكني أحسست أن هنالك من قد يكون أحق مني بهذه الوظيفة مثل وليم نيل وكان « زميلا » في جامعة اكستر وكتب كتابا في « الاحتمال والاستقراء » ، كما سمعت بأنه مشغول هو وزوجته فى اخراج كتاب عن تاريخ المنطق ، ومثل بيترستروصن الذى كتب كتاب « مقدمة في النظرية المنطقية » ، واجتمعت اللجنة التي تفحص الطلبات المقدمة وتعيين أفضلهم وكانت مكونة من رايل وكونتن وأوستن وجون وزدم ، وصوت اثنان لوليم نيل ، وواحد لستروصن وبقية الأصوات في صالحي فحصلت على أغلبية ، ومن الظريف أن رايل الذي كنت تلميذه وكان يحبني صوت لنيل وليس لى لأنه يعتقد أن نيل أحق مني بأستاذية المنطق ، لكن حين حصلت على الأغلبية هنأني رايل قائلا انه لم يصوت لي وفضل أن يقولها لي بنفسه قبل أن تتناقلها الألسنة .

عودة الى اكسفورد

لقد سعدت بعودتي الى جامعة اكسفورد أستاذا لكرسى المنطق عام ١٩٥٩ وكنت أعطى محاضرتين في الاسبوع تستغرق كل منها خمسين دقيقة ، وكان يستمع

لي مئة طالب تقريبا ، وكنت أبذل جهدا في القاء المحاضرة لتكون واضحة مفهومة واسعة المجال لتقنع السامعين وكنت أكتب المحاضرة قبل القائها ولم أكتف بكتابة مذكرات موجزة خشية فشلي في عرضها في وضوح وتفصيل ، وعقب القائي المحاضرة كنت أسأل الطلاب وأطلب منهم التعليق والنقد ، بل كنت أتيح الفرصة لكي يناقش بعضهم أمامي جول المحاضرة .

وقد خلفني في أستاذية الفلسفة في جامعة لندن ستوارت هامبشير الذي عاد من اكسفورد كموظف اداري ، ولم يقض وقتا طويلا هنالك حتى دعى استاذا بجامعة برنستون ، وكانت ريني زوجتي الأولى هناك فتزوجتها ولازلت أحتفظ بوثيقة وقعها تسعة وسبعون شخصا من جامعة لندن مابين أساتذة ومدرسين وزملاء تقديرا لي كفيلسوف وصديق .

ولقد افتتحت أعمالي في اكسفورد بعد عودتي اليها بمحاضرة عن « الخصوصية » Privacy واعتبرتها مكملة لبحث سبق لي نشره عام ١٩٥٤ عنوانه : هل هنالك لغة خاصة ؟ وكنت أرد على نظرية فتجنشتين التى تقول باستحالة اللغة الخاصة ، وهي اللغة الذاتية التي يتحدث بها كل انسان في نفسه يعبر فيها عن حالاته النفسية باستبطان ، ومادام استخدام اللغة يتضمن معايير موضوعية عامة لصحة الاستخدام فليس بهذه اللغة الخاصة معايير تضمن صحة استخدامي لغة أعبر بها عن نفسي ، ومن ثم فهذه اللغة الخاصة مستحيلة واذن لابد وأن تظهر حالاتي النفسية في سلوك خارجي حتى يكون لها معنى ـ هذه نظرية فتجنشتين . وقد اتفق بعض الفلاسفة معه فيها مثل رايل وأوستن . لكني أختلف عنهم في ذلك ، فاذا كنت أراقب استخدامي للكلمات يجب أن أعتمد على ملاحظات أخرى سواء تفسر الكلمات كما يفهمها الناس الآخرون أولا تفسرها ، واذن لايهمنا ان كانت الكلمات تشير الى شيء خارجي أو احساس داخلي . واذا تخيلنا شخصا مثل روبنصن كروزو منعزلا في جزيرة قبل أن يتعلم اللغة فلن يجد صعوبة في اختراع كلمات تصف احساساته مثل اختراعه كلمات تشير الى الاشياء من حوله . وقلت أيضا في هذه المحاضرة ان التمييز بين ماهو خاص وماهو عام خلقه الفلاسفة ليطابق التمييز بين ماهو عقلي وماهو مادي . توجد حقا أفكار ووجدانات أعي بها في وضوح وحين أعبر عنها فليس في مقدور أحد أن يشككني في حدوثها لي ، ولن يهاجمني في ذلك سوى أولئك الذين يردون كل الحوادث العقلية الى حوادث فيزيائية .

وفي هذه الفترة أيضا من عام ١٩٥٩ كنت مشغولا بالسياسة ومن بين أسباب ذلك أني كنت صديقا لاغلب أعضاء حزب العمال ، وقد أصبحت عضوا فيما يسمى « حلقة جيتسكل » ، وقد قربني ذلك من جنكنز الذي كان عضوا في البرلمان . وتشاجرت مرة مع جيتسكل لاني « مدحت رسل وذكرته بالخير والتقدير ولم ينس جيتسكل قيادة رسل لمسيرة نزع السلاح النووي ، وقد كان لظهوري في البرنامج الثالث في الاذاعة والتلفزيون البريطاني اثر في شهرتي عند أقطاب حزب العمال فاستخدموني أحيانا للدعاية للحزب ، وكنت أعتقد فعلا بفضله في تحقيق الرفاهية المادية ورفع شأن التعليم ، وكنت أعارض حزب المحافظين منذ الثلاثينات وقلت ان ماكميلان لم يكن بولدون أو تشمبرلين . وسررت لعودة أتلى الى الحكم وان كنا نجد للمحافظين الآن صوتا مسموعا ، وانشق زعماء حزب العمال على أنفسهم لدرجة أن المرموقين منهم هربوا وانضموا الى الحزب الديمقراطي الاشتراكي .

ولا أعرف كيف زاد عدد الحاصلين على الدكتورا في الفلسفة بعد الحرب الثانية ، وزادوا عن حاجة الجامعات الانجليزية ، فنشأت مشكلة صاغها رايل في مذكرة رفعها الى ادارة جامعة اكسفورد قائلا ان رسائل الدكتوراة في الفلسفة لاتستحق الجهد المبذول فيها من جانب المشرف والدارس ، واقترح انشاء درجة B. Phil يحصل عليها من يتقدم ببحث قيم بالاضافة الى اختياره ثلاثة امتحانات : أحدها عن فيلسوف معين واثنان يختارهما من بين قائمة من الموضوعات مثل المنطق والاخلاق ونظرية المعرفة وتاريخ العلم ، وأن تأخذ هذه الامتحانات سنتين ، فذلك يجعل اعضاء للتدريس في

الجامعة أوسع أفقا وقد شاعت هذه الدرجة بعد ذلك في الجامعات البريطانية والأمريكية .

الزواج وأمور أخرى

وعلى الرغم من صداقتي المتينة مع دي ولز منذ سنوات سابقة فقد تم زواجنا في عام ١٩٦٠ وأنجبت مني ولدنا نيقولا عام ١٩٦٣ ، وكان لها ولد آخر من زواجها السابق .

وقد دعتني « سيتي كولدج » في نيويورك لأكون أستاذا زائرا بها في الفصل الدراسي ١٩٦١ ـ ١٩٦٢ وأخذت سنة فراغ من التدريس من جامعة اكسفورد ، وتلك هي الكلية الامريكية التي منعت رسل من دخولها منذ عشرين عاما . ولم تكن الكلية مسئولة عن منعه والا لما قبلت دعوتها بل رحبت الكلية برسل ودافعت عنه في مواجهة ضغط الرأي العام ضد الالحاد . وحين ذهبت الى هناك كان مكارثي قد مات من أربع سنوات لكن لازال تأثيره قويا ، ولذلك حين دخلت أمريكا فرضوا على ان أقسم أني لم اكن شيوعيا يوما ما وليس في نيتي مهاجمة حكومة الولايات المتحدة ، ورفضت أول الأمر اداء القسم ووجدته تدخلا في حرية الأساتذة ، لكن رئيس قسم الفلسفة وقتئذ خفف على وطأة الموقف وقال انه أمر روتيني بل يؤدي القسم اولئك الطلاب الذين هم شيوعيون فعلا . وقضيت وقتا طيبا في نيويورك كما عرجت على جامعات سانتا باربارا وسان فرنسسكو ومساتشوستس وماريلاند وغيرها . وقد تجمعت من المحاضرات التي ألقتها في تلك الجامعات مادة كتابي الميتافيزيقا والادراك العام » ومن بين آرائي في هذا الكتاب عودة الى البحث الميتافيزيقي . نعم تدعو بعض المذاهب الميتافيزيقية الى السخرية ، خاصة المذاهب المثالية حين تقول مثلا ان الزمن والمكان وهم وليس حقيقة ، لكن في محاولة رفضها بحثا عن أسس المعرفة الميتافيزيقية وحينئذ تجد نقطا منطقية معينه تدعو للاهتمام .

وفي اثناء رحلتي هذه الى الجامعات الامريكية تركتني زوجتي دي الى انجلترا ولم يمض على زواجنا شهر واحد وذلك لأن ابنها الأول طلبه أبوه .

وقد تلقيت أيضا من هيئة تحرير « مشكلات الفلسفة» السوفييتية دعوة لكتابة مقال بها ، واعتبرتها أول دعوة توجه الى فيلسوف لايدين بالشيوعية ، وكتبت مقالا عنوانه « الفلسفة والعلم » ونشر بالانجليزية والروسية قلت فيه ان الفلسفة تختلف عن سائر العلوم الطبيعية والاجتماعية في أنه لايمكن تحقيق قضاياها بالتجربة وأن وظيفتها تحليل التصورات الأساسية التي تفكر في اطارها ومحاولة بذل الجهد لتنظيمها او تعديلها ويلزم عن ذلك ان المادية الجدلية نظرية فلسفية وليست علمية ، ووضحت أن الفلسفة الجدلية لايمكن أن تكون علما الا من وجه اجتماعي ، بمعنى أن التغير الاجتماعي قد يرد الى صراع طبقي وانه يمكن اختيار صدق قضايا هذا الجدل أو كذبها . ولكي أخفف من قسوة موقفي في هذا المجال قلت ان القضايا اللاهوتية ليست لها صفة علمية . لكن أحد الفلاسفة الروس رد على بعد ذلك بادعاء أن المادية الجدلية نظرية علمية على أساس أن كل شيء في تغير متصل . وقد عجلت هذه المقالة بدعوة من جامعة موسكو وجامعة لنجراد لزيارتها لالقاء محاضرات بها ، لبيت الدعوة وأقمت تسعة أيام في الجامعتين . وفي الرحلة زرت كثيرا من المتاحف كما شاهدت كثيرا من المسرحيات والأوبرات . وقد دهشت حين وجدت الشبان الروس مبهورين بالثقافة الأمريكية ، وعلى الأخص ليس البنطلون الجينز ورقصات الروك أندرول . وقد وجدت المحلات فقيرة في محتواها سوى الكافيار وقبعات الفراء . لاحظت أيضا أن الطلاب يعرفون الانجليزية اكثر من اساتذتهم اذ كانوا يطرحون أسئلتهم لي ـ اثناء المحاضرات ـ بالانجليزية ، وكان بعض الأساتذة يعقبون على محاضراتي بملاحظات مفيدة مهذبة يذكرون النقط التي نتفق فيها لا فيما نختلف فيه .

وفي ١٨ مايو عام ١٩٦٢ كان عيد ميلاد رسل التسعيني ، فنظمت مع بعض الاصدقاء عشاء على شرفه في مقهى رويال حضره سبعون شخصا من الفلاسفة والعلماء ، وكانت هناك كعكة بتسعين شمعة ونجح رسل في اطفائها على مرتين ، وتحدث في اخر العشاء جوليان هكسلي وأنا ، ثم عقب رسل على كلماتنا .

مطالعات

القضاء في قرطبة الاسلامية في القرن الخامس الهجري

محمد عبد الوهاب خلاف
مدرس التاريخ الاسلامى
معهد التربية للمعلمين
الكويت

١ ـ مركز قرطبة الدينى والروحى بعد سقوط الخلافة :ـ

لقد ظلت حلقات قرطبة العلمية والفقهية فى ظل خلفاء بنى أمية مقصد العلماء وقبلة الفقهاء والدارسين ، وقد حظيت بالتشجيع الأدبى والمادى أيام حكم الخليفتين الناصر والحكم المستنصر . أما عهد المنصوربن أبى عامر الذى تميز بالاستبداد العسكرى فقد كان له أثره السيء على الفقهاء والمشاورين ؛ فبارهابه استكان الكثير منهم اذ قتل المنصور بعضهم ونفى البعض الآخر ، ولم يرض بعض العلماء والمشاورين عن حجر المنصور على الخليفة هشام المؤيد واستئثاره بالسلطة واتخاذه لنفسه صنائع من طبقات مختلفة .

وقدأدى ذلك الى نفور الناس منه وانصراف قلوبهم عنه فكانوا يتربصون به الدوائر ، واجتمع جماعة من وجوه الناس على الايقاع بهذه الطبقة الى جانب البطش بهذا الخليفة المستضعف وحاجبه ابن أبى عامر وقتله والقيام بغيره . (١)

وكان متزعم هذا الرأى الفقيه عبد الملك بن منذر البلوطى (٢) متولى الرد بقرطبة وهو من صنائع الخليفة المستنصر .

وقد علم ابن أبى عامر بالأمر بل وقع فى يده كتاب بخط الفقيه ابن منذر أقر فيه بالأمر على نفسه فما كان من ابن عامر الا أن جمع الفقهاء والقاضى ابن زرب ـ للتشاور فيما بينهم لادانة عبد الملك بن منذر ومن معه . فأفتى بعض الفقهاء فيهم بحكم « المحاربة » لما سعوه من الفساد فى الأرض ، وتوقف آخرون منهم أبو عمر أحمد بن المكوى الذى ألح عليه ابن أبى عامر ليعرف رأيه حتى يستند اليه فى ادانة بن منذر ، فما كان من ابن المكوى الا أن خيب أمل ابن أبى عامر وقال « ما أرى

(١) القاضي عياض : ترتيب المدارك ٤/ ٦٤٠
(٢) المرجع السابق ٤/ ٦٣٩

عليه شيئا هو رجل هم بمعصية فلم يفعلها ولم يجرد سيفا » ولا أخاف سبيلا (٣) . وخرج أمر السلطان بعد ذلك بقتل ابن منذر فنفذ ذلك فى الحين مما كان له أثره السيء على ابن المكوى وغيره من الفقهاء والمشاورين . وانقبض ابن المكوى لهذا الحدث والتزم داره وادعى مرضا نحوا من الشهرين (٤) . ولم يفت أحدا ، ولا خرج لمن أتاه انكارا لما جرى على صاحبهم ابن المنذر ، إذ لم يؤخذ فيه برأيه وتوقعا لشر ابن أبى عامر ، الى أن تقادم العهد وخشى زيادة وحشة ابن أبى عامر فعاد لحاله . (٥)

وهناك قصص أخرى تدل على ما تعرض له العلماء والفقهاء من إرهاب على يد المنصور ، منها أنه عندما بنى ابن أبى عامر مدينة الزاهرة أراد اتخاذ مسجدها مسجدا جامعا إلى جانب جامع قرطبة واستشار فى« التجميع » فيه الفقهاء ورجال الشوري فلم يوافقه اكثرهم بحجة انه لايجمع فى مصر واحد بين جامعين (٦) ، نظر لأن المسافة بينهما على أبعد الطرق نحو الفرسخ (٧) فلما مات قاضيه ابن زرب الذى كان المنصور يهابه دعا ابن أبى عامر اصمغ ابن الفرج بن فارس الطائى إلى تولى الصلاة والخطبة فى هذا المسجد ، فامتنع القاضى على الرغم من إلحاح المنصور عليه ، إلا أنه أصر على رأيه ولو ناله العقاب ، فسخط عليه المنصور وعزله عن القضاء والفتيا ألا أنه سلم من أذاة (٨) وعاش بقية عمره مصونا .

وكان ممن سخط عليهم المنصور بن أبى عامر أيضا أبو بكر بن وافد فأسقطه عن الشورى والشهادة (٩) ، وتعرض قاضى الجماعة أبو بكر بن السليم لسخط ابن أبى عامر . قال ابن حيان « لم يزل ابن السليم على القضاء بقية أيام الحكم فلما ولى ابنه هشام أبقاه إلى أن كان بينه وبين قيم دولته ابن أبى عامر من شنآن يقال ان سببه كلمات بدرت من ابن السليم ولم يزل ابن ابى عامر يسعى فى تهوين أمره ويتعرض لاحكامه وينقض قضاياه . وفطن هو لذلك فخفف وطأته ودارى سلطانه شهورا الى أن توفى سنة ٣٦٧هـ / ٩٧٨م (١٠) .

كما اصيب بعض الفقهاء بالنفى من قرطبة على يديه أيضا منهم الفقيه القبرى (١١) وكذلك ابو القاسم أحمد ابن قاضى اشبيلية أبو بكر بن الحسن الزبيدى اذ نفاه المنصور الى العدوة (١٢) بسبب مداخلته للخليفة هشام المؤيد .

ويشير ابن احزم فى كتاب نقط العروسى الى مجلس جمع المنصور فيه كبار فقهاء قرطبة المشاورين حينما همَّ بأن يتسمى بالخلافة وكان من هؤلاء الفقهاء والد ابن حزم وابن المكوى الأشبيلى والأصيلى وابن عياش وابن فطيس وقاضى الجماعة محمد بن يبقى ابن زرب فصوب ابن عياش وابن فطيس والاصيلى رأى المنصور وتوفق ابن حزم وابن المكوى وأما القاضى ابن زرب فانه رفض ذلك رفضا قاطعا .

---

(٣) المرجع السابق ٤/ ٦٤٠
(٤) المرجع السابق نفس الصفحة
(٥) المرجع السابق نفس الصحيفة
(٦) المرجع السابق ٤/ ٦٥٧
(٧) المرجع السابق نفس الصفحة
(٨) ترتيب المدارك ٤/ ٦٥٨
(٩) ترتيب المدارك ٤/ ٦٥٨
(١٠) ترتيب المدارك ٤/ ٥٤٨
(١١) الذخيرة ١/ ٤/ ٤٤
(١٢) ترتيب المدارك ٤/ ٥٨٣

ويذكر ابن حزم فى نهاية المجلس ما يدل على عزل القاضى ووفاته بعد أيام يسيرة وهو معتزل فى منزله (١٣).

وعلى الرغم من نظام المنصور العسكرى فإن قرطبة احتفظت بمركز السيادة الفقهية على ولايتها وكان لرأى فقهائها القول الفصل فى القضايا والمسائل التى تعرض فى تلك المناطق ، وللدلالة على ذلك مما لدينا من الشواهد العديدة نذكر ما يلى :

رفض أحد المتخاصمين بسبته - وكانت من عمل صاحب الاندلس - رأى فقهاء سبته فى شراء حصة من حمام وقال لقاضيها « لا أرضى الا بفتوى فقهاء الحضرة بقرطبة » وحين رفع هذا الأمر الى الفقيه أبى بكر المكوى وقع أسفلها « وهذا من حيل الفجار وأرى الشفعة واجبة » فلما رأى فقيه سبته هذا الجواب قال : «هذا عقاب لايطار تحت جناحه » (١٤) والحق خير مقيل هات مالى وخذ حمامك (١٥) .

وكان لفترة الفتنة البربرية أثرها المباشر على الحالة الدينية والروحية بقرطبة الى جانب تأثيرها السيء على شتى مرافق الحياة . لقد استطاع الكثير من الفقهاء والعلماء الهرب من قرطبة الى الجهات الاخرى الأكثر أمنا مثل محمد بن يوسف ابن محمد الأموى النجاد الذى خرج عنها واستوطن الثغر . (١٦) ومثل احمد بن مطرف ، ويعرف بابن الخطاب ، الذى خرج ايضا الى الثغر (١٧) ومحمد بن معافى بن صميل الذى خرج هو الآخر إلى الثغر (١٨) وأحمد بن يحيى بن احمد بن واصل الذى خرج الى طليطلة (١٩) وأحمد بن قاسم بن عيسى الذى انتقل أيضا الى طليطلة (٢٠) وخلف بن مروان ابن أمية ابن حيوة المعروف بالصخرى خرج منها فارا من الفتنة ، (٢١) وهشام بن غالب الغافقى الذى خرج من قرطبة وسكن غرناطة . (٢٢) وخلف مولى جعفر الفتى المقرىء ويعرف بابن الجعفرى الذى خرج فارا من قرطبة وقصد طرطوشة (٢٣) ، وسعد بن ادريس بن يحيى الذى كان إماما للمؤيد هشام بن الحكم بقرطبة خرج إلى اشبيلية ، وكذلك أحمد بن محمد بن سعيد الأموى المعروف بابن الفراء الذى سكن أيضا أشبيلية (٢٤) أما أحمد بن محمد بن عفيف فخرج من قرطبة فى الفتنة قاصدا المرية ، وأحمد بن محمد القيسى الجراوى فانه خرج فى الفتنة وقصد مصر (٢٥) وأحمد بن محمد بن يحيى المعروف بابن الحذاء الذى خرج من قرطبة وسكن سرقسطة . (٢٦)

تلك كانت حالة فقهاء قرطبة ومشاوريها فى فترة الفتنة مابين فارٍ مهاجر عنها خوفا على نفسه وأمواله ، وعاجز

(١٣) ابن حزم نقط العروس تحقيق د . شوقى ضيف ٧٧
(١٤) ترتيب المدارك ٤/ ٦٣٩
(١٥) المرجع السابق نفس الصفحه
(١٦) الصلة ٢/ ٤٩٣
(١٧) المرجع السابق ١/ ٤٠
(١٨) المرجع السابق ٢/ ٤٧٦
(١٩) المرجع السابق ١/ ٦٠
(٢٠) المرجع السابق ١/ ٣٦
(٢١) المرجع السابق ١/ ١٥٩
(٢٢) المرجع السابق ٢/ ٦١٦
(٢٣) الصلة ١/ ١٦٤
(٢٤) المرجع السابق ١/ ٢١٥
(٢٥) « « ١/ ٥٠
(٢٦) « « ١/ ٤٣

عن الهرب لم يلبث أن لحقته المنية بيد البربر فى عقر داره ، ومع ذلك لم تفقد قرطبة مركزها الروحى والفقهى على الرغم من سنوات الفتنة الحزينة التى مرت بها وهلاك علمائها وفرارهم .

وما كادت تستقر الأحوال فى عهد ابن جهور حتى عادت لها مكانتها القديمة وزعامتها للعلم وزيارة علماء المشرق لها وأخذهم الدرس من علمائها . ولقد أوضحت لنا كتب التراجم أسماء عديد من الفقهاء القادمين الى قرطبة من المشرق أو من الشمال الأفريقى أو من الولايات الأندلسية .

وكان رأى فقهاء قرطبة فى القضايا يعتد به ، وهناك أمثلة كثيرة على ذلك .فقد كتب قاضى طليطلة ابن الحشا إلى ابن عتاب وابن القطان لأخذ رأيهما فى عدد من القضايا مثل مسألة ابن الغاسل فى الحكم عليه لزوجته بطلاق أخرى تزوجها عليها بغير موضعها (٢٧) ومسألة قبض القاضى كراء أرض محبسة على حصن الفهمين (٢٨) ومسألة الزوجة التى أخفت ثيابها من بياسة . (٢٩) هذا إلى جانب الاستفسارات التى كانت تأتيه من القضاة من خارج شبه الجزيرة الأندلسية من العدوة والشمال الأفريقى فلقد كتب القاضى محمد بن شماخ قاضى غافق الى قاضى الجماعة بقرطبة محمد بن الليث في قضية عرضت عليه وشاور قاضي الجماعة في ذلك ابن عتاب وابن عبدالملك وابن القطان . ولقد ظلت مجالس قرطبة نشيطة بعلمائها وبالوافدين عليها في عهد بني عباد وعهد المرابطين وظل لفقهائها الرأي الأخير في الفتاوى واقتنع سكان الولايات الأندلسية بذلك عن طيب خاطر ولعل نوازل ابن سهل خير شاهد على ذلك . وكان عمل فقهاء قرطبة يقتدى به فى انحاء الأندلس والعدوة والشمال الافريقى طيلة القرنين الرابع والخامس الهجريين . استمر عمل قرطبة بعد ذلك بوقت طويل وأشار الى ذلك الوزير ابن الخطيب

٢ ـ لقب القاضى فى قرطبة :

لقد كان خلفاء قرطبة يكبرون من يولونه خطة القضاء ويختارون لتلك الخطة أهليها ويوفونهم حقوقهم فيها فكانت للقضاء بها المنزلة العالية والرتبة السامية مع كون الخلفاء منقادين لأحكامهم (٣٠) وقد كان قاضى قرطبة يلقب بقاضى الجماعة الاسلامية بالعاصمة قرطبة نسبة الى جماعة القضاة ، وظل لقب قاضى الجماعة فى قرطبة حتى نهاية القرن الرابع الهجرى . . وفى عهد عبد الرحمن شنجول تغير هذا اللقب وحل مكانه لقب « قاضى القضاه » . . وأول من لقب به فى الأندلس القاضى أبو العباس بن ذكوان (٣١) ويمكن أن يدعى « الوزير القاضى » . وأول من تقلد وظيفة الوزارة بالاضافة الى ولاية القضاء فى قرطبة ـ هو أبو العباس بن ذكوان فى عهد عبد الرحمن شنجول . ولم تجتمع هاتان الوظيفتان لاحد فى الأندلس قبله (٣٢) وهذا يدل على اتجاه الأندلس منذ بدء انهيار الدولة الأموية الى تقليد الشرق ومحاكاته فى الألقاب . ويرى بروفنسال أن وصول بعض هؤلاء القضاة الى منصب الوزير إنما كان ليستفيدوا بما تدره هذه الوظيفة من دخل مادى (٣٣) .

(٢٧) المرجع السابق ١/ ٣٢
(٢٨) « « ١/ ٦٥
(٢٩) ابن سهل ورقه ١٢٠ ، ١٢١ ،
(٣٠) أعمال الأعلام ١٤٦
(٣١) ترتيب المدارك ٤/ ٦٦٤
(٣٢) النباهي ٢١ ، ترتيب المدارك ٤/ ٦٦٤
(٣٣) L. Provencal, Hist. 'L'esp. Musul. vol. III P. 124

ونحن نخالف بروفنسال فى ذلك نظرا الى أن بعض من تولى تلك الوظيفة كانوا فى الأصل أغنياء وأن بعضهم كان يرفض أن يتقاضى راتبا . ولقد انقرضت دولة بنى عامر بقيام المهدى أول ملوك الفتنة فغير اسم خطة القضاء الى قاضى الجماعة ، وكان لهذا التغيير سبب شخصى فقد كان المهدى من أحقد الناس على ابن ذكوان لتقربه للعامريين من جهة كما كان ناقما عليه أحكام امضاها فى حقه من جهة أخرى . (٣٤) غير أن ابن عبد الجبار لم يستطع أن ينال من شخص ابن ذكوان لعظم قدره فى قلوب العامة والخاصة فلم يفعل سوى أن أزال عنه لقب قاضى القضاة وقصره على قضاء قضاء الجماعة .

واستمر هذا اللقب طوال القرن الخامس الهجرى يطلق على قضاة قرطبة على الرغم من تمزق الخلافة وقيام ممالك الطوائف . ولقب قاضى القضاة بالطبع ان كان مستحدثا فى الأندلس فقد كان معروفا فى مصر الفاطمية وكان صاحبه له زى وموكب خاص (٣٥) وكان معروفا أيضا فى بغداد بينما كان يحمل أيضا فى قرطبة لقب المسدد (٣٦) ولم يكن لقاضى الجماعة بقرطبة على الرغم من لقبه اىّ سلطانٍ على قضاة الولايات فى الأندلس . وكان قضاؤه يتوقف عند حدود أراضى عمل قرطبة على خلاف قاضى قضاة بغداد الذى كانت له الرئاسة على القضاة فى الدولة العباسية . ولقد استمر لقب الوزير القاضى فى عهد الجهاورة ولقب به الوزير القاضى أبو حسن على بن ذكوان (٣٧)

٣ ـ علاقة قاضى الجماعة بقرطبة بقضاة الأقاليم :

لقد كان الخليفة الأموى يستطلع رأى قاضى الجماعة بقرطبة عند تعيين القضاة فى الكور (٣٨) والأقاليم ، وفى نهاية القرن الرابع الهجرى عندما عين المظفر عبد الملك أبا بكر محمد بن عيسى قاضيا على سبته بلده ـ وكانت من أعمال الأندلس ـ أخذ برأى قاضى الجماعة ابن ذكوان .

وعند استعراضنا لقضاة الجماعة بقرطبة فى نهاية القرن الرابع الهجرى وطوال القرن الخامس الهجرى نجد أن من شغل تلك الوظيفة كان لابد له أن يكون أولا قد تمرس بالقضاء فى أحد الأقاليم الأندلسية خارج قرطبة أو شغل منصب الشورى داخلها أو خارجها أو إحدى الخطط الأخرى فى بلاد الأندلس ، ثم يرقى أخيرا نظراً لمكانته الفقهية قاضيا للجماعة بقرطبة ودليلنا على سبيل المثال لا الحصر من قضاة القرن الخامس الهجرى أن عبد الرحمن بن أحمد ابن أبى المطرف المعافرى تولى قضاء الجماعة بقرطبة واستقضاه الخليفة هشام بن الحكم بقرطبة فى دولته الثانية سنة ٤٠٢هـ / ١٠١٢م . وكان قد عمل فى القضاء فى عدة كور (٣٩) . ويونس بن عبد الله بن محمد المعروف بابن الصفار استقضى أول مرة ببطليوس واعمالها ثم صرف عنها وولى الخطبة بجامع الزهراء مضافة الى خطته فى الشورى ، ثم ولى خطة الرد مكان ابن ذكوان فى عهد العامرية ، وبعد ذلك ولى أحكام القضاء والصلاة والخطبة بالمسجد الجامع بقرطبة مع الوزارة (٤٠) ثم صرف عن ذلك كله

---

(٣٤) ترتيب المدارك ٤/ ٦٦٤
(٣٥) المقريزى : الخطط طبعة المثنى ٤٠٣ ـ ٤٠٤
(٣٦) L.Provenecal, L'Esp. Musul.au X.S.P.83
(٣٧) ابن سهل ورقة ٤٣٤
(٣٨) الخشنى : قضاة قرطبة ٣٨ ـ ٣٩
(٣٩) الصله ١/ ٣٠٢
(٤٠) الصلة ٢/ ٦٤٦

وقلده المعتد بالله هشام بن محمد المرواني قضاء الجماعة بقرطبة والصلاة والخطبة بأهلها سنة ٤١٩ هـ الى أن توفى سنة ٤٢٩هـ / ١٠٣٨ م . (٤١)

واستقضى أبو الوليد محمد بن جهور ، حسن بن محمد بن ذكوان قاضيا للجماعة بقرطبة ورقاه اليها من أحكام الشرطة والسوق (٤٢) كما أن قاضى الجماعة سراج بن عبدالله بن محمد الذى تولى القضاء سنة ٤٤٨هـ/١٠٥٧م كان قبل توليه مشاورا في الاحكام بها (٤٣) وكذلك قاضى الجماعة عبيد الله محمد بن أدهم الذى تولى قضاء الجماعة بقرطبة سنة ٤٦٨هـ / ١٠٧٦م فقد كان قبل ذلك صاحب أحكام المظالم ومشاور في الاحكام بها (٤٤) .

وقاضى الجماعة عبد الصمد بن هذيل تولى قضاء الجماعة بقرطبة بعد أبي بكر بن أدهم المتوفى ٤٨٦هـ/ ١٠٩٤ م وقد كان قبل توليه أحكام القضاء مشاورا فى الأحكام بقرطبة (٤٥) .

٤ ـ ثقافة القاضى وصفاته وسلطاته وأنواع الدعاوى :

حدد القاضى ابن سهل فى أحكامه الكبرى (٤٦) أن من لهم حق أصدار الاحكام اصحاب ست خطط « وتلخيصها القضاء والشرطة والمظالم والرد والمدينة والسوق »

وقال بعض الناس « خطة القضاء من أعظم الخطط وأجلها خطرا لاسيا اذا اجتمعت اليها الصلاة » (٤٧)

ويقول أنه سمع شيخه عبد الله بن عتاب يقول : « الفتيا صنعة » (٤٨) ويرى ابن سهل ان « التجربة تصقل هذه الصنعة » والتجربة أصل فى كل فن ومعنى مفتقر اليه في كل علم (٤٩)

ويرى أبو صالح أيوب بن سليمان « أن الفتيا دربة وأول حضور الشورى فى مجالس الحكام مادربت ما أقول فى أول مجلس شاورنى فيه سليمان بن أسود وأنا أحفظ المدونة والمستخرجة الحفظ المتقن ومن تفقد هذا المعنى من نفسه ممن جعل الله اماما يلجأ اليه ويعول الناس فى مسائلهم عليه وجد ذلك حقا وألقاه ظاهرا وصدقا ووقف عليه عيانا وعلمه خبرا » (٥٠)

ويرى ابن عبدون أن القاضى يجب ان يكون ذا ثقافة قضائية واسعة جزلا فى قوله صارما فى أمره محقا فى حكمه مصونا عند الناس وعند الرئيس والجمهور . (٥١)

ورأى ابن عبدون وغيره من الفقهاء في ان يكون ذا ثقافة قضائية هو رأي عام ، ولكننا رأينا في القرن الخامس الهجري كثيرا من القضاة وصفتهم المراجع بأنهم خلو من المعرفة أمثال عبدالله بن عمر بن المكوى(٥٢) وحسن بن محمد بن ذكوان(٥٣) ويحيى بن

(٤١) المرجع السابق ٢/٦٤٧
(٤٢) الصلة ١/١٣٦
(٤٣) ابن سهل ٤٢٤ ، الصلة ١/٢٢١
(٤٤) الصلة ١/٢٩٣
(٤٥) المرجع السابق ١/٣٥٨
(٤٦) ابن سهل ورقة ٢
(٤٧)المرجع السابق ، نفس الصفحة
(٤٨) المرجع السابق ورقة ١
(٤٩)المرجع السابق نفس الورقة
(٥٠) ابن سهل ورقة ١
(٥١) ابن عبدون في القضاء والحسبة ص٧
(٥٢) ترتيب المدارك ٤/٦٤٢
(٥٣) الصلة ٢/١٣٦

محمد بن يبقى بن زرب[٥٤] ولم تتعرض هذه المصادر لأسباب تعيينهم على الرغم من جهلهم ولكني أرى أن سبب ذلك يرجع الى أنهم من أسر عريقة في العلم تولى آباؤهم من قبل قضاء الجماعة بقرطبة ، فعبدالله ابن المكوى هو ولد الفقيه ابي عمر المتوفى في مطلع انبعاث الفتنة البربرية[٥٥] ، وحسن بن محمد بن ذكوان هو ابن أبي حاتم محمد بن عبدالله صاحب المظالم بقرطبة والذي كان يخلف أخاه أبا العباس على قضاء الجماعة[٥٦] وتوفي سنة ٤١٤هـ / ١٠٢٤م .

ومن صفات القاضي انه لايمكن من نفسه ولاينبسط مع الفقهاء ولا مع الاعوان[٥٧] ولايخرج مع احد من حاشيته حتى لاتسقط هيبته . ويجب أن يثبت في جميع أموره ، ولايعجل بقول ولافعل الا بعد روية ولايكون كثير البطالة ولا مائلا الى الراحة بل يكون حازما مجتهدا محتسبا في ذات الله كأنه في جهاد ورباط وحج[٥٨] ويجب عليه ان يجلس مع الفقهاء كل يوم للتشاور ، ولايكون الفقهاء المشاورون اكثر من اربعة : اثنين من مجلس القضاة واثنين من مجلس الجامع كل يوم[٥٩] .

ولقد كان القاضي يستمد سلطته وقوة نفوذه في تصريف أمور القضاء من منصبه وقوة شخصيته . ولقد فطن بروفنسال إلى ذلك في تعليله لسبب الحاح بعض القضاة في طلب الاستعفاء[٦٠] ولعل ذلك مرجعه الى أن أحكامهم تحتاج إلى جهد كثير لتنفيذها .

ويجب أن يتميز القاضي بصفاته الأخلاقية ، وأن يكون صالحا عطوفا ، وأن تكون حياته بسيطة ، وإن كان بعض قضاة قرطبة في القرن الخامس الهجري قد اصبحوا اغنياء يتمتعون بحياة بذخ وترف .

وفي خصال القاضي بيّن النباهي أن هناك عشرة شروط لابد من توافرها فيه وهي الاسلام والعقل والذكورية والحرية والبلوغ والعدالة وسلامة حاسة السمع والبصر من العمى والصمم وسلامة حاسة اللسان من البكم وكونه واحدا لا أكثر فلا يصح تقديم اثنين لاختلاف الاغراض والاهواء . وبين كذلك أنه إن فقد شرط من الشروط وخاصة الخمسة الأول يبطل الحكم ، كما يبين أن شروط الكمال عشرة أيضا : خمسة أوصاف ينتقى عنها وخمسة لاينتفى منها : أن يكون غير محدود وغير مطعون عليه في نسبه بولادة اللعان والزنا وغير فقير وغير أمي وغير مستضعف وان يكون فطنا نزيها مهيبا حليما مستشيرا لأهل العلم والرأي[٦١] .

وكان لقاضي الجماعة ابن ذكوان بيت خاص في داخل القصر يأتيه المنصور ابن أبي عامر ويستشيره فيما يحتاج اليه ويفاوضه في أمور الدولة والغزوات ، وليس معنى ذلك أنه كان يقوم بمهام منصبه القضائي في القصر . وكان مركزه يفوق مركز الوزراء[٦٢] وعلى الرغم من عظم مركز ابن ذكوان في عهد شنجول إلا أنه تبرأ منه وأخذ يكره أمره ويستعظم مايدعو الناس إليه من

---

(٥٤) المرجع السابق ٢/ ٦٣٢
(٥٥) ترتيب المدارك ٤/ ٦٤١
(٥٦) المرجع السابق ٤/ ٦٦٧
(٥٧) ابن عبدون ٨
(٥٨) المرجع السابق نفس الصفحة
(٥٩) المرجع السابق ص٩
(٦٠) L.Provencal, Hist. L'Esp. Musul. IIIP. I23.
(٦١) النباهي ص٥
(٦٢) ترتيب المدارك ٤/ ٦٦٣

قتال جماعة المسلمين بقرطبة(٦٣) ولما انقرضت دولة بني عامر بقيام ابن عبدالجبار عليهم لم يستطع أن ينال من ابن ذكوان لمركزه في قلوب العامة والخاصة الا أن أزال منه لقب قاضي القضاة واقتصر به على قضاء الجماعة .

وكان للقاضي في الأندلس أعوانه(٦٤) ولقد حددهم ابن عبدون في أشبيلية بأنهم عشرة : أربعة سودان برابر لحقوق المرابطين وغيرهم من الملثمين والباقي أندلسية(٦٥) . ومن الطريف أن نعثر في وثائق ابن سهل على وثيقة في التعدي على أعوان القاضي أثناء تأديتهم لوظيفتهم(٦٦) .

ويبين ابن سهل وظائف القاضي وحدوده التي لاتكون الى غيره من الحكام فقال « وعلى القاضي مدار الأحكام وإليه النظر في جميع وجوه القضاء»(٦٧)

وقد عددها علي بن يحيى وفسرها في كتابه فقال ويشتمل نظر القاضي على عشرة احكام(٦٨)

احدها : قطع التشاجر والخصام بين المتنازعين إما بصلح عن تراضي أم اجبار بآية .

ثانيا : استيفاء الحق لمن طلبه إما باقرار أو بنية .

ثالثا : إلزام الولاية للسفهاء والمجانين والحجر على المفلس حفظا للأموال .

رابعا : النظر في الأحباس والوقوف والتفقد لأحوالها وأحوال الناظر فيها .

خامسا : تنفيذ الوصايا على شروط الموصي اذا وافقت الشرع .

وقد عين القاضي لذلك أمينا لتنفيذ الوصايا فقد كان عبدالله بن محمد بن معدان أمينا لتنفيذ الوصايا للقاضي يونس بن عبدالله ومن قبله(٦٩) .

سادسا : تزويج اليتامى من الاكفاء اذا عدم الأولياء وأردن التزويج .

سابعا : إقامة الحدود فان كانت من حقوق الله تعالى تفرد بإقامتها إما باقرار يتصل باقامة الحد أو بينة أو ظهور حمل من غير زوج وان كانت من حقوق الآدميين فيطلب مستحقها .

ثامنا : النظر في المصالح العامة من كف التعدى في الطرقات والأفنية واخراج مالا يستحق من الأجنحة والأفنية .

تاسعا : الاصغاء للشهود وتفقد الأمناء واختيار من يرتضيه لذلك .

عاشرا : وجوب التسوية في الحكم بين القوي والضعيف وتوخي العدل بين الشريف والمشروف .

تلك كانت أحكام القاضي كما بينها النباهي في كتابه « المرقبة العليا »(٧٠) ولعلنا نوافق ابن سهل في تطبيق تلك الاحكام عمليا فبمراجعة أحكامه الكبرى وجدنا تطبيقا عمليا لتلك الاختصاصات نعرض أمثلة منها في القرن الخامس الهجري :

(٦٣) ابن عذاري ٣/٦٧
(٦٤) النباهي ٥٧ ، ابن عبدون ٩
(٦٥) ابن عبدون ٩
(٦٦) ابن سهل ورقة ٢٠٦
(٦٧) ابن سهل ورقة ٢
(٦٨) النباهي ص ٥
(٦٩) الصلة ترجمة ٥٨٧ ص ٢٥٩
(٧٠) النباهي ٥ ، ٦

ففي فصل القضاء في مسائل الغائب يتبين لنا ان قاضي قرطبة كان يحكم في مسائل متنوعة وكانت كل احكامه مستندة إلى رأي الفقهاء المشاورين منها قضية وارث غائب في المشرق ـ وله شرك في دار وطلب الورثة قسمة الدار وأفتى الفقهاء ببيع الدار وحفظ حق الوريث الغائب في قيمة ميراثه وذلك لأن الدار لاتحتمل القسمة[٧١] . ومنها قضية غائب بناحية قرمونة وطولب بمال وله على حاضر مال وهناك شهود وايصالات تثبت ذلك[٧٢] . وفي قضية قسمة دار الوزير ابن أبي عامر بين ابنيه الحاضر والغائب وذلك في سنة ٤٦٠/١٠٦٨م قال ابن سهل « اخبرني ابوعبدالله بن عتاب أن محمد بن احمد بن بقى شاورهم في قسمة دار ابن عامر المفصلة بداخل مدينة قرطبة وقال أن ابنه الواحد الحاضر قام عنده واثبت ملكها اياهما وانها مشتركة بينه وبين اخيه فلان الغائب باشبيلية وأنها تحتمل القسمة[٧٣] . ومسألة أخرى من يطلب نفقة من مال ابنه الغائب بالقيروان . وعرضت هذه القضية على القاضي محمد بن أحمد بن بقى[٧٤]

وكان من سلطة القاضي أيضا ، أن يبيع المملوكة التي تركها سيدها وغاب الى العدوة بدون ترك مصدر للانفاق عليها وأورد ابن سهل قصتها وهي « أن مملوكة غاب عنها صاحبها محمد بن أحمد الشرفي الى العدوة فأمر القاضي ببيعها ويقبض ثمنها للغائب ويوقف هذا المبلغ عنده أو عند ثقة غيره .[٧٥]

ورأينا كذلك في أحكام ابن سهل ركوب قاضي قرطبة مع الفقهاء لمعاينة حائط فيه تنازع .[٧٦]

وكذلك رأينا من اختصاصات القاضي منع الضرر الحادث من دخان فرن . قال ابن سهل في أحكامه « أثبتت عاتكة عند الوزير القاضي بقرطبة أبي على حسن ابن ذكوان من أن عبدالرحمن احدث بالقرب من دارها فرنا يؤذيها دخانه . واعذر اليه فعالج قطع ضرر الدخان عنها وأثبتت ذلك عند القاضي فاعترضته عاتكة بأن كون الفرن بقرب دارها ضرر عليها لأنه يحط من ثمنها وأثبتت ذلك فجمع القاضي الفقهاء الى مجلسه وشاورهم في ذلك فأفتى ابن عتاب وغيره من الفقهاء بمنع الضرر واختلفوا في المنع .[٧٧]

وفي مسائل القتل أورد ابن سهل عديدا من القضايا اخترنا فيما يلي نماذج منها مما حدث في القرن الخامس وفي أيامه :

قضية الطبني الذي اصبح مقتولا في داره بقرطبة في شهر ربيع سنة ٤٥٧هـ /١٠٦٥م في عهد أبي الوليد بن جهور وقام صاحب المدينة محمد بن هشام المعروف بالحفيد بالتحقيق في تلك القضية[٧٨] وأخذ برأي القاضي ابوبكر بن زرب المتوفي سنة ٣٨١هـ [٧٩] /٩٩٢م في قضية سابقة مماثلة ، وكان أبو الوليد بن جهور يهتم بتلك القضايا بنفسه . كثيرا ماكان يجتمع مع القاضي والفقهاء لتحديد المسئولية والنطق بالحكم .

(٧١) ابن سهل ورقة ١٨٠
(٧٢) المرجع السابق ورقة ١٨١ ـ ١٨٢
(٧٣) المرجع السابق ورقة ١٨١
(٧٤) المرجع السابق ١٨٩
(٧٥) ابن سهل ورقة ١٨٠
(٧٦) المرجع السابق ٣٥٢
(٧٧) ابن سهل ورقة ٣٥٧
(٧٨) ابن سهل ورقة ٣٨٧
(٧٩) ترتيب المدارك ٤/٦٣٢

والمسألة الأخرى « قتل ابن فطيس زوجه رحيمة ابنة عبدالرحمن بن عبدالله ابن خالد بن شهيد [٨٠] التي قتلت سنة ٤٦٢هـ / ١٠٧٠م . وقد رأينا صاحب المدينة هو الذي تولى التحقيق في تلك القضية ولم يستغن عن رأي الفقهاء لتحديد دوافع القتل وحكم الشرع في ذلك . وكانت الدوافع في هذه القضية لاسباب الميراث[٨١] ولم يذكر ابن سهل في أحكامه دور القاضي في مثل هذه القضايا وربما يكون سبب ذلك أن مسائل القتل العمد كانت من اختصاصات صاحب المدينة الذي كان يستعين أيضا برأي القاضي والفقهاء أو ربما يتنازل القاضي عن بعض اختصاصاته في مثل تلك القضايا العاجلة لصاحب المدينة الذي كان يجب عليه الاستعانة برأي الفقهاء المشاورين .

وفي مسألة أخرى « من أتى القاضي متعلقا برجل يرميه بدم وليه » وكان للقاضي دور في مثل تلك القضايا . [٨٢] إذا كان مرد الحكم فيها اليه .

ومن المسائل الأخرى التي تعرض على القاضي مسائل القتل الخطأ مثل « من رمى حجرا فأصاب امرأة مجهولة فماتت من ساعتها »[٨٣] . كذلك تعرض عليه مسائل الحبس الخطأ مثل « من حبس في دم فشهد له بالطهارة والعافية »[٨٤] . وقضية أخرى في « محبوس في دم لم يثبت عليه مارمى به وشهد باستقامته »[٨٥]

ومن القضايا الاخرى التي تعرض على القاضي في مسائل القتل قضية « رجلين قتلا أختهما » وشهد بذلك عليهما وكشف القاضي عن أمرهما فلم يختلفا في انهما قتلاها لريبة اتهماها بها .[٨٦]

ومن المسائل التي حكم فيها القاضي محمد بن أحمد[٨٧] (ت سنة ٤٧٠هـ /١٠٧٨م) « أن نصرانية زعمت أن عيسى هو الله تعالى وقالت كذب محمد فيما ادعى نبوته » واستعان القاضي برأي الفقهاء الذين حكموا عليها بالقتل[٨٨] .

وأورد ابن سهل قضية أخرى وهي « في الشهادة على ابن حمدون في عصر الخمر وبيعها » . وشهد عند القاضي احمد بن محمد [٨٩] قاضي الجماعة بقرطبة محمد بن كليب ومحمد بن زياد وزكريا بن خميس أنهم يعرفون أن عبدالله بن حمدون ممن يعصر الخمر ويبيعها ويشربها ويدخرها ويجمع اليه أهل الشر . وسأل عن ذلك فأخذ برأي أبي صالح وابن لبابة وعبيدالله ، فحكم القاضي أن شرب الخمر فيه الحد ثمانون سوطا أما عصرها وبيعها فالأدب على قدر مايزعه عن ذلك وينهاه وأما جمع أهل الشر والفساد فأكثر من ذلك من الادب والحبس حتى تظهر منه توبة بعد الاعذار اليه في شهادتهم عليه .[٩٠]

وكان من اختصاصات قاضي الجماعة بقرطبة ايضا

(٨٠) ابن سهل ورقة ٣٨٨
(٨١) المرجع السابق ٣٨٨
(٨٢) المرجع السابق ٣٧٨
(٨٣) المرجع السابق ورقة ٣٨٢
(٨٤) ابن سهل ورقة ٣٨٣
(٨٥) المرجع السابق ٣٨٤
(٨٦) المرجع السابق ٣٨٨
(٨٧) المرجع السابق ٣٩٠ ، الصلة ترجمة ١٢٠٣
(٨٨) المرجع السابق ٣٩٠
(٨٩) المرجع السابق ٣٧٨
(٩٠) المرجع السابق نفس الورقة .

النظر في المشاجرات[٩١] . وقد تعرض ابن سهل في أحكامه في باب الطلاق وأسبابه[٩٢] لقضايا كثيرة وبين دور القاضي من أجل الوفاق بين الزوجين بارسال حكمين من اهلهما فاذا فشلا حكم بالطلاق والنفقة على الزوج .[٩٣]

وتعرض أيضا لدور القاضي في أبواب الرهون[٩٤] والشفعة[٩٥] في المال الموظف ومايقتسم[٩٦] ومالا يقتسم وفي مسائل المحجور[٩٧] وباب البيوع[٩٨] وباب العيوب[٩٩] وباب الصدقات والهبات[١٠٠] وكان للقاضي دور عظيم في « العيوب » وعلى سبيل المثال أورد ابن سهل مسألة « من ابتاع صبية فألقاها مجموعة وقال اشتريتها أمس صحيحة »[١٠١] ويرى الفقيه ابن لبابة أن تعرض على قابلة يثق القاضي بها فان القاها مجموعة طرية الجمع حلف المشتري مامسها وترد للبائع .[١٠٢]

وتعرض ابن سهل في تلك الابواب لعديد من القضايا والاحكام القضاة فيها الذين لايستغنون عن رأي فقهائهم .

وكان للقاضي أيضا الاشراف على المساجد والميضأة ونظافة أفنيتها[١٠٣] والتحقيق اذا ما جاءت شكوى في ذلك ، بل كان من سلطته ان يأمر بفتح باب من أبواب المسجد اغلق من مدة تطول الى خمسين عاما . . وتلك قضية أوردها ابن سهل وهي « ركوب القاضي والفقهاء الى مسجد الأمير هشام للباب الذي أغلق من أبوابه »[١٠٤]

وأفتى الفقهاء ابن لبابة وعبيدالله بن يحيى ومحمد بن غالب وقالوا أن فتح الباب من اختصاص القاضي - وفقه الله - وفتحه منفعة للمسجد[١٠٥]

وكان يجب ألا يسد باب القاضي ولايحجب[١٠٦] وكانت أحكام القاضي وقفا على الأحرار أما العبيد فلا يمكن للقاضي أن يحكم للعبد بقضية حتى يشاور سيده فيجيز ذلك أولا يجيز .[١٠٧]

وكان من مسئولياته ايضا الاشراف على بيت المال ومراقبة المسئول عنه وتفقد امر العاملين فيه لمراجعة المنصرف في كل عام ولو امكن كلّ شهر[١٠٨]

---

(٩١) ابن سهل ٣٨٠ ، ٣٨١
(٩٢) المرجع السابق من ١١٢ - ١٢٨
(٩٣) المرجع السابق ١١٨ ، ١١٩
(٩٤) المرجع السابق ٢٧٨
(٩٥) المرجع السابق ٢٧٨ الى ٢٨٤
(٩٦) المرجع السابق ٢٨٧
(٩٧) المرجع السابق ٤٠٦
(٩٨) المرجع السابق ١٣٦
(٩٩) المرجع السابق ١٥٩
(١٠٠) المرجع السابق ٢٨٣
(١٠١) المرجع السابق ١٦٠
(١٠٢) المرجع السابق نفس الورقة
(١٠٣) ابن سهل ٣٣٧
(١٠٤) المرجع السابق ٣٣٨
(١٠٥) المرجع السابق نفس الورقة
(١٠٦) ابن عبدون ١٠
(١٠٧) ابن سهل ٨٢
(١٠٨) ابن عبدون ١٠ ، ٢٢

وكان كذلك يراقب أوجه الصرف من أجرة او انفاق او اصلاح موضع من الثغور أو مدافعة عدو .(١٠٩) ويؤخذ رأي القاضي فيها مقدما وهو بالطبع لايستغني عن آراء الفقهاء معه .(١١٠) كذلك كان القاضي يعين امام مسجد السجن الذي يؤم المسجونين ويعطي أجره من بيت المال .(١١١)

ويعين كذلك مقرىء الجامع بقرطبة فقد نقل القاضي يونس بن مغيث الفقيه عبد الرحمن بن الحسن المتوفى سنة ٤٤٦ هـ / ١٠٥٥م من مسجده الى الجامع بقرطبة للاقراء فيه واقامة الصلاة حتى وفاته (١١٢) .. وكان الى جانب تلك المهام الملقاة على عاتق القاضي ان يجعل فى كل صناعة رجلا من اهلها فقيها عالما خبيرا يصلح بين الناس اذا وقع بينهم الخلاف فى شىء من امورهم فهو اعلم بهم وأستر لانكشافهم .(١١٣)

وكانت تحت يدى القاضى محفوظات بيت المال أو كنوز الخيرات (الأحباس) والتى توجد فى مقصورة مستقلة فى المسجد الجامع تحت حراسة أمينة .(١١٤) ودليلنا على ذلك أن أبا الحزم بن جهور طلب من قاضى قرطبة أبى بكر محمد بن قاضى القضاة أبى العباس أحمد بن ذكوان أخذ مال الاوقاف لينفقه على الصالح فلم يوافقه (١١٥) وعلى الرغم من إلحاح ابن جهور إلا أنه أصر على رأيه ولم يساعده وسد بابه عن الحكم فاحتشم ابن جهور منه (١١٦) ولقد صور ابن عبدون الفتنة فى قرطبة وعصر الطوائف ومهمة القاضى فى تلك الظروف أبلغ تصوير اذ حمل القاضى مسئولية الانهيار الاجتماعى فى تلك الفترة فقال « الناس قد فسدت أديانهم وإنما الدنيا الفانية والزمان على آخره وخلاف هذه الأشياء هو ابتداء الهرج وداعية الفساد وانقضاء العالم ولا يصلح هذه الأمور الا نبى باذن الله فان لم يكن زمن نبى فالقاضى مسئول عن ذلك كله ومن كان فى عون المسلمين كان الله فى عونه.فعليه أن يصرح بالحق ويجرى الى الصلاح والعدل والتخلص وينظر لنفسه فعسى يتخلص والله بعزته يسدده ويوفقه للخير ويعينه عليه انه منعم بذلك والقادر على كل شىء .(١١٧)

ومن مساوىء الفتنة البربرية ان ساد عدم الاطمئنان بين جميع طبقات الأندلسيين فان الناس لم ترض عما فعله البرابرة بقاضى القضاة ابن وافد حتى إن قلوبهم كانت تتقطع لما نزل به (١١٨) وتوفى سنة ٤٠٤هـ/١٠١٤م(١١٩).

بل إن خوف الناس من البربر جعل الكثيرين منهم يمتنع عن صلاة الجنازة على ابن واقد خوفا من البربر .(١٢٠) وفى أثناء الفتنة البربرية فى قرطبة لقى كثير من القضاة حتفهم .(١٢١)

(١٠٩) ابن عبدون ص ١١
(١١٠) المرجع السابق ص ١٠
(١١١) المرجع السابق ص ١٩
(١١٢) الصلة ١/ ٣٢٠
(١١٣) ابن عبدون ص ٢٤
(١١٤) ابن عذاري ٣/ ٩٨
(١١٥) ترتيب المدارك ٤/ ٧٨٥
(١١٦) المرجع السابق نفس الصفحة .
(١١٧) ابن عبدون ص ٦٠
(١١٨) ترتيب المدارك ٤/ ٦٦٨
(١١٩) ابن سهل ورقة ٤٢٥
(١٢٠) ترتيب المدارك ٤/ ٦٧٠
(١٢١) الصلة ١/ ٢٤٤ ، ٢/ ٤٦٥ ، ترتيب المدارك ٤/ ٦٨٤

وكان موقف القاضى ابن ذكوان فى الفتنة البربرية معتدلا فهو يرى ضرورة السلم وصلح البربر وصاحبهم سليمان المستعين وكان يوافقه فى رأيه كثير من الفقهاء مثل ابن حويبل وابن الشقاق وابن دحون . (١٢٢)

ولقد حذر القاضى ابن ذكوان هشام بن سليمان من الفتنة وسوء العاقبة (١٢٣) وامتاز عدد من قضاة تلك الفترة بقلة العلم والمعرفة وقد تعرضنا فيما سبق لأسباب ذلك .

ولما أراد أهل قرطبة المزيد من الأموال لدفعها للافرنج لمناصرتهم ضد البربر فى دولة محمد بن هشام بن عبد الجبار الثانيه بقرطبة سألوا القاضى ابن ذكوان أن يدفع إليهم مال الأحباس المودوع فى مقصورة الجامع فامتنع فما كان منهم الا كسر باب المقصورة وأخذ الأموال وإعطائها للافرنج . (١٢٤)

وفى خلافة هشام المؤيد الثانية نفذ أمر هشام بإخراج بنى ذكوان عن الأندلس ونفيهم الى العدوة وذلك فى سنة ٤٠١هـ/١٠١١م . (١٢٥)

وعطل سليمان بن الحكم إمام البرابرة خطة القضاء بقرطبة طول ولايته زاعما أنه لم يرتض لها أحدا فعطل اسم القضاء مدة ثلاثة أعوام وثلاثة أشهر الى أن هلك سليمان في محرم سنة ٤٠٤هـ/١٠١٤م وولى على بن حمود وأعادرسم القضاء .

وفى عصر الاستقرار بقرطبة إبان عهد الجهاورة استجاب أبو الحزم ابن جهور لاجماع أهلها فى تعيين أبى بكر محمد بن قاضى القضاة أبى العباس بن ذكوان(١٢٦) ويرى بروفنسال أن إجماع الشعب على تعيينه ذلك لكى تكون له القدرة ليمسك بزمام المدينة ويوقف القرارات التى يفرضها الوضع السياسى . (١٢٧)

وفى عهد بنى عباد كان قضاة قرطبة يعينهم المعتمد بن عباد ولم يترك ذلك لابنه المأمون حاكم قرطبة . (١٢٨)

وكان للقضاة دورهم فى تهيئة الأذهان لجواز المرابطين بل كانوا رسل ملوك الطوائف لحث يوسف بن تاشفين على سرعة الجواز وكانوا قبل ذلك دعاة للمرابطين لاجبار ملوك الطوائف على الاستعانة بهم ولا ننكر دورهم فى استقدام المرابطين الى الأندلس وزيادة حماسة يوسف بن تاشفين لجهاد النصارى فيها والذود عن الاسلام وحمايته .

فقد كان قاضى الجماعة بقرطبة أبو بكر عبيد الله بن أدهم . وكان أعقل أهل زمانه(١٢٩) ضمن وفود القضاة المبعوثين للمرابطين من قبل المعتمد بن عباد وكان القاضى أبو جعفر القليعى قاضى غرناطة فى عهد أميرها عبد الله بن بلكين ضمن الوفود الرسميه أيضا لاستدعاء المرابطين وقد ناصب بعد ذلك أميره العداء(١٣٠) . ورفض إعطاءه الأموال(١٣١) وكان الأمير يخشى

---

(١٢٢) ترتيب المدارك ٤/ ٦٦٤
(١٢٣) ابن عذاري ٣/ ٧٩
(١٢٤) ابن عذاري ٣/ ٩٨
(١٢٥) ترتيب المدارك ٤/ ٦٦٦
(١٢٦) المغرب في حلى المغرب ١/ ٧٠ ، الصلة ٢/ ٤٩٧
(١٢٧) L. Provençal, Hist. L'Esp. Musu l. vol. III, P. 125
(١٢٨) ابن سهل ٣٨٨ ، النباهي ٩٦ ، الصلة ١/ ٣٢٣ ، ٣٩٣ ، ٢/ ٥١٨
(١٢٩) ابن عذاري ٤/ ١٣٢
(١٣٠) مذكرات الامير عبدالله بن بلكين ١١٤
(١٣١) المرجع السابق ١١٠

قتله .(١٣٢) وكان عاملا على تهيئة الأحوال أمام المرابطين وعلى تحريض يوسف بن تاشفين على القضاء على ملك بنى زيرى فى غرناطة وقص عليه مداخلات الأمير وأحواله الخاصة وأسرار مملكته(١٣٣) مما أدى الى سقوط غرناطة فى أيدى المرابطين .(١٣٤)

وكان للقضاة والفقهاء دورهم فى معركة الزلاقة بتحميسهم الجند وحثهم على الاستشهاد وحضهم على الصبر والثبات وتحذيرهم من الفشل والفرار.(١٣٥) وكذلك القاضى أبو الاصبغ عيسى بن سهل كان رسول أمير غرناطة عبد الله بن بلكين عندما استقر يوسف بسبته يروم عبور البحر برسم الجهاد وكان من مؤيدى المرابطين فى خلع ملوك الطوائف(١٣٦) . ولما تم للمرابطين حكم الاندلس عزل عن القضاء . وكانت حجة يوسف بن تاشفين فى ذلك « ما نصحوا مولاهم رب الاحسان عليهم فكيف يكون حالهم مع غيره . »(١٣٧)

وكان القضاة فى الاندلس يعرفون أعجَمية الاندلس القديمة المسماة Romanoe ويناقشون المتقاضين بها فى مجالس الحكم .

وكان المسلمون يطلقون على هذه اللغة العَجْمية أو « لطينية الاندلس » . وكان اذا تظلم أحد الى الحاكم من حكم القاضى طلب الحاكم انعقاد مجلس للفقهاء للنظر في التظلم .(١٣٨)

٥ ـ كيفية نظر القضايا وطرق الاثباب :

أ ـ سير الخصومة أمام القاضى .
ب ـ كيفية نظر القاضى فى الدعوى .
جـ ـ طرق الاثباب .
د ـ المشاورون .

لم يوجد فى قرطبة مقر خاص للقاضى كى يعقد جلساته لكن الديوان القضائى(١٣٩) كان يعقد فى المسجد الجامع بقرطبة أو فى ساحة الصلاة وأحيانا فى بيت القاضى الخاص(١٤٠) وكان يسمى أيضا مجلس الحكومة(١٤١) أو مجلس النظر .

سير الخصومة أمام القاضى :ـ

وقد تعرض لكيفية سير الخصومة أمام القاضى كل من ابن سهل فى نوازله(١٤٢) والقاضى عياض فى ترجمته لابى العباس بن ذكوان(١٤٣) والنباهى فى تاريخ قضاة الأندلس .(١٤٤)

وكان الناس والخصوم يلتزمون فى مجلس القاضى الوقار وغض الصوت وكان يقربون إليه الأول فالأول

(١٣٢) » » ١١٩
(١٣٣) » » ١٢٧
(١٣٤) » » نفس الصفحة
(١٣٥) الاستقصا ٢/ ٤٢
(١٣٦) النباهي ٩٧
(١٣٧) المرجع السابق نفس الصفحة
(١٣٨) الخشنى قضاة قرطبة ص ٣٦
(١٣٩) ابن سهل ٢٧٥
(١٤٠) النباهي ٨٨
(١٤١) ابن سهل ٢٧٥
(١٤٢) نفس المرجع السابق
(١٤٣) ترتيب المدارك ٤/ ٦٦٥
(١٤٤) الباهي ١٩٤

بأسمائهم وذلك طبقا لحضورهم ويقيد هذا الترتيب فى جريدة وكان القاضى ينظر عدداً من القضايا يوميا ومن يتأخر دوره يؤجل لليوم التالى ويكون فيه ترتيبه متقدما وتدفع إليه رقعته للغد(١٤٥) وكان يمثل الخصمان أمامه ويسأل المدعى عن دعواه ويتفهمها عنه فاذا كانت دعوى لا يجب بها على المدعى عليه حق أعلمه بذلك . ولم يسأل المدعى عليه عن شيء وأمرهما بالخروج وان صحت الدعوى استكمل القاضى الاجراءات .(١٤٦)

وكان القاضى يضرب الآجال للناس من أجل مساعدتهم على اثبات حقوقهم وذكر ابن سهل أن ضرب الآجال مصروف الى اجتهاد القاضى والحكام وليس فيها حد محدود لا يتجاوز انما هو الاجتهاد بحسب ما تقتضيه الحال .(١٤٧)

ولقد اختلف الفقهاء الاندلسيون فى ضرب الآجال وقال ابن سهل سمعت من يخبر عن القاضى أبى المطرف عبد الرحمن بن محمد بن بشر قاضى الجماعة بقرطبة أنه كان يضرب الآجال عشرة أيام ثم عشرة أيام ثم عشرة أيام وكان آخر القضاة بها علما ودربة فى الأقضية وتفننا فى الأحكام فسألت عن ذلك أبا عبد الله بن عتاب وكان معه تفقه وفى كتابته له تدرب فقال لى كذلك كان يفعل وكان يثنى عليه كثيرا ويفخر بطول صحبته إياه فى القضاء وغيره ، والطريقة فى كتابة الآجال ان يكتب الحكم بيده كقوله :

« ذلك كتب أجلنا أو اجلت فلان بن فلان فى المدفع الذى ادعاه فى الشاهدين اللذين شهد عليه بما ذكر فى العقد الذى فى أعلى هذا الكتاب بعد أن اعلمناه أو أعلمته بهما وبقبولى لهما وبثبوت ذلك عندى بشهادتهما(١٤٨) .... الخ »

واذا كتب عن القاضى كاتبه كتب « اجل القاضى فلان بن فلان قاضى حاضرة كذا وفقه الله فلان ابن فلان فيما ذهب اليه من حمل ما ثبت عنده عليه لفلان بن فلان فى العقد الواقع فى بطن هذا الكتاب بعد معرفته بما فيه وبما ثبت آجلا جامعاللتلوم»(١٤٩) وغيره من أحد وعشرين يوما أولها يوم كذا لعشر خلون من شهر كذا من سنة كذا ثم يكتب القاضى بخط يده .

هذا صحيح وان شاء كتب هذا الأجل صحيح أو كتب الأجل صحيح وقد يكتب هذا على غير وجه سوى ما ذكرنا .(١٥٠)

وأضاف ابن سهل مستندا الى آراء تلاميذ مالك أنه « اذا انقضت الأجال والتلوم ولم يأت المؤجل بشيء يوجب له نظر أعجزه القاضى وأنفذ القضاء عليه وسجل وقطع بذلك شغبه عن خصمه فى ذلك المطلب ثم لا يسمع منه بعد ذلك حجة إن وقع عليها ولا تقبل منه بينه ان أتى بها كان هذا المؤجل العاجز طالبا أو مطلوبا إلا فى ثلاثة أشياء العتق والطلاق والنسب .(١٥١)

وكان الشهود ينتظرون دورهم حتى يناديهم حاجب القاضى ، ولقد جازت شهادة الأعمى على معرفة

(١٤٥) ترتيب المدارك ٤/ ٦٦٥
(١٤٦) النباهي ١٩٤
(١٤٧) ابن سهل ١٠
(١٤٨) ابن سهل ١٠
(١٤٩) التلوم : الانتظار والتمكث وهي مايعرف في القانون بنظرة الميسرة أي المهلة التي يمنحها القاضي للمدين . انظر لسان العرب
(١٥٠) ابن سهل ١٠
(١٥١) ابن سهل ١١

الصوت[١٥٢]، وكان الشهود يوقعون بأسمائهم على شهادتهم.[١٥٣]

وقال ابن سهل نقلا عن محمد بن الحكم « ينبغى للقاضى أن يكتب شهادات الشهود بين يديه ولا يلقن الشاهد ويتركه على، ما عنده من علم. ولا بأس من أن يسأله عن تاريخ شيء إن احتاج اليه ولا يسأله أن يزيد فى شهادته أو ينقص منها، وينبغى للقاضى إذا شهد الشاهد عنده أن يكتب شهادته واسم قبيلته ونعته ومسكنه ومسجده الذى يصلى فيه والشهر الذى يشهد فيه والسنة ثم يوقع ذلك فى صك عنده ثم يجعله فى ديوانه لئلا تسقط للمشهود له شهادته فيزيد فيها أو ينقص ».[١٥٤] قال ابن عتاب ولا بد من تقييد تاريخ الشهادة[١٥٥] وأضاف ابن سهل أنه تجوز الشهادة على الخطوط لأن الأصل فى الشهادة على الخطوط من قول مالك وأصحابه وإنها تجوز فى الحقوق والأحباس والطلاق وغيرها إلا أن الذى جرى به عمل الشيوخ أنها تجوز فى الأحباس وما تعلق بها فقد حكم القاضى ابن زرب فى جائحة مات شهود الجائحة وشهد على خطوطهم فأجاز ذلك وقضى بالجائحة[١٥٦] وكان للمتنازعين الحق فى أن يوكلوا وكيلا بدلا عنهم يمثل دفاعهم.[١٥٧]

المشـــاورون:

كان قاضى قرطبة يستشير الفقهاء المشاورين لاستطلاع رأيهم. وما يسترعى النظر فى شئون القضاء ومداولاته فى تلك الحقبه أن القاضى الذى يفصل فى المنازعة وهو أعلى مرتبة من المشاور يستطلع رأى هذا الاخير فيما هو معروض عليه للقضاء فيه دون تقيد برأيه ويمكن تشبيه هذا الاسلوب فى القضاء بما هو معروف فى نظام المحكمين المأخوذ به فى بعض الدول وهو أدنى ما يكون فى مصر الى نظام هيئة مفوضى الدولة فى مجلس الدولة المصرى وفى المحكمة العليا الدستورية اذ أن محكمة الموضوع لا تفصل فى المنازعة الادارية أو الدستورية الا بعد أخذ رأى هيئة مفوضى الدولة فى المسألة القانونية بتقرير تعده الهيئة بالرأى للقانون مسببا وتعرض رأيها فيه كتابة. والمحكمة غير مقيدة بهذا الرأى الذى يقدم على بحث قانونى مجرد وبيان لوجهة نظر هيئة مفوضى الدولة في تطبيق صحيح حكم القانون فى الخصوصية موضوع النزاع المطروح على المحكمة وهو نظام عرف فى بادىء الأمر فى مجلس الدولة الفرنسى ثم أخذت به نظم قضائية أخرى كقانون مجلس الدولة المصرى لما فيه من مزية بتبصير المحكمة ببعض الامور وتيسير مهمتها فى الفصل فى المنازعات بتقديم دراسة فنية ممتازه لجميع جوانب المسألة القانونية موضع البحث.

واذا كان نظام هيئة مفوضى الدولة الذى يعتبر احدى مزايا القانون الادارى الآن والذى هو محل الاعجاب بوصفه نظاما مبتدعا يأخذ هذا الدور البارز فى العصر الحديث فان له جذورا يرجع أصلها الى الفقه الاسلامى فى أسلوبه فى القضاء الذى كان له فضل السبق بابتكاره هذا النظام منذ بضعة قرون على نحو ما سلف بيانه قبل أن تعرفه التشريعات الحديثة فى صورته الراهنة التى لا

---

(١٥٢) النباهي ص ١٩٨

(١٥٣) ابن سهل ٧٩

(١٥٤) ابن سهل ١٦

(١٥٥) المرجع السابق نفس الورقة

(١٥٦) ابن سهل ١٩

(١٥٧) L.Provençal, Hist. L'Esp. Musul .vol, III, P.I29

تختلف فى جوهرها عما كانت عليه فى الاسلام . وكان يقوم بكتابة الاحكام كاتب القاضى ويشهد عليها من حضر من الشهود(١٥٨) وكان بعض الكتاب غير متفرغ لهذه الحرفة وحدها مثل عبد الله بن محمد بن معدان (ت ٤١٦هـ/١٠٢٦م) وكان صاحب الصلاة بالمسجد الجامع بقرطبة وكاتب القاضى يونس بن عبد الله ومن قبله وأمينهم على تنفيذ الوصايا(١٥٩) ، واحتفظ بعض كتاب الأحكام بمناصبهم رغم عزل القاضى أو وفاته واستكتب القاضى يونس بن عبد الله الفقيه عبد العزيز بن مسعود على تقييد أحكامه وأقره على ذلك من تلاه من القضاة وكان أيضا فى عداد المشاورين بقرطبة وتوفى ٤٤٦هـ/١٠٥٥م(١٦٠) وكان الفقيه ابن عتاب كاتبا للقاضى ابن بشر(١٦١) وكان أبو الاصبغ عيسى بن سهل كاتبا للقاضى أبى بكر بن منظور بقرطبة(١٦٢) وتولى الشورى بها مدة كما كان عبد الرحمن بن محمد بن احمد الصنهاجى ويعرف بابن اللبان (توفى ٤٨٠هـ/١٠٨٨م) كاتبا للقاضى أبى بكر بن أدهم .(١٦٣)

٦ـ مرتب القاضى وموارد دخله :

يرى « ليفى بروفنسال » أن القاضى كان يحصل على راتبه الشهرى من الخليفة ولا شك أنه كان مرتفعا ولكن لايمكن تحديد الحد الادنى لهذا الراتب (١٦٤) وكانت لكثير من قضاة قرطبة أعمالهم الخاصة وعلى سبيل المثال القاضى أبو بكر بن السليم كان يصيد السمك بنهر قرطبة ويبيع صيده ويأخذ من ثمنه ما يقتات به ويتصدق بفضله (١٦٥) والقاضى أبو بكر محمد بن يبقى الذى ولى قضاء الجماعة بعد ابن السليم عندما تولى القضاء كان عنده من الأموال مايفى حاجته وأشهد الناس على ذلك (١٦٦) وتوفى سنة ٤٤١هـ/ ١٠٥٠م . (١٦٧)

وكان بعض القضاة لايأخذ أجرا عن عمله في القضاء مثل القاضى عبد الرحمن بن سواد بن أحمد بن سوار المتوفى سنة ٤٦٤هـ/ ١٠٧٢م . والذى كانت مدة عمله فى القضاء أربعة أشهر تنقص يومين لم يكن ليأخذ على عمله فى القضاء أجرا .(١٦٨)

٧ ـ وظائف أخرى أسندت الى قاضى قرطبة :

بمقارنة الوظائف الأخرى التى أسندت الى قاضى قرطبة فى القرن الرابع الهجرى بمثيلاتها فى القرن الخامس الهجرى نرى مايأتى :-

فى القرن الرابع الهجرى ـ العاشر الميلادى ـ اسندت الى قاضى قرطبة الى جانب خطة القضاء قيادة الصوائف (١٦٩) وذلك لتحريض الجند على القتال ورفع معنوياتهم فى حربهم ضد النصارى ، (١٧٠) وخطة الشرطة ،

(١٥٨) النباهي ١٩٤
(١٥٩) نقلا عن ابن حيان الصلة ١/ ٢٥٩
(١٦٠) الصلة ١/ ٣٥٢
(١٦١) ترتيب المدارك ٤/ ٨١٠
(١٦٢) النباهي ٩٧ ، الصلة ٢/ ٤١٥
(١٦٣) الصلة ١/ ٣٢٨
(١٦٤) L. Provençal, L'Esp. Musul. auX. S.P.85
(١٦٥) ترتيب المدارك ٤/ ٥٤٢
(١٦٦) ترتيب المدارك ٤/ ٦٣١
(١٦٧) ابن سهل ورقة ٤٢٤
(١٦٨) الصلة ١/ ٣٢٣
(١٦٩) ابن خلدون المقدمة ٣٩٣
(١٧٠) ترتيب المدارك ٤/ ٦٦٣

[١٧١] والمواريث ، [١٧٢] والاحكام ، [١٧٣] ووجوه الانفاق فى سبيل الامانات فى بناء الجامع والحصون وتفريق الصدقات [١٧٤] واحكام السوق والوثائق السلطانية [١٧٥] ، وامامة الصلاة العامة سواء فى الجامع الكبير فى قرطبة أو فى مدينة الزهراء وذلك أيام الجمع . [١٧٦] وباستعراض أعمال قضاة قرطبة فى القرن الرابع الهجرى نرى أنه أسندت أكثر من خطة من الخطط السابقة فى وقت واحد لقاضى قرطبة وان كثرة جمع هذه الخطط لقاضى قرطبة يجعل الانسان يحار فى قدرة شاغل هذه الخطط على تأديتها فى وقت واحد على أحسن وجه خاصة وهناك بعد فى مكان احداها عن الاخرى مع ضرورة وجوده فى أكثر من مكان فى وقت واحد .

لذلك نرى أن بعض ألقاب هذه الخطط كانت شرفية وأن المنوط بها لم يمارس اختصاصاتها.وقد فطن إلى ذلك أستاذنا الدكتور محمود على مكى فى مقدمته عن ابن حيان [١٧٧] ، ودليلنا على ذلك أيضا أنه فى مصر الفاطمية كانت تؤخذ بعض القاب هذه الخطط على سبيل التشريف.لكننا نقف أمام هذا النص بحذر شديد وهو للمنصور بن أبى عامر الذى يتباهى فيه ببعض القضاة وأنهم يصلحون لكل خطة.ويذكر عنه أنه قال « فى أصحابى رجل بصير بدنياه يصلح لكل خطة من مكانى بالحجابة الى مكان بوابى فلان فما بينهما من ذوى منزلة ومشتغل بكل أمر ويصلح لكل خطة فاذا استفسر عنه قال : هو ابن الشرفى [١٧٨]

ومن هذا النصنرى أن عهد المنصور بن أبى عامر تميز بنوع خاص من الرجال يتحمل المسئولية لاكثر من خطة فى وقت واحد وعندئذ يستطيع عن طريق أعوانه القيام بترتيب أمورها وحسن ضبطها .

لكننا فى القرن الخامس الهجرى لم نر وظائف أخرى اسندت الى قاضى قرطبة سوى خطة الصلاة والخطبة فى المسجد الجامع أحيانا [١٧٩] أو ربما يتولى بعض القضاة الآذان بمسجده [١٨٠] ونحن لا نعتبر الآذان فى الواقع وظيفة وبالذات حينما يؤذن القاضى فى مسجده ورأينا كذلك أنه فى هذا القرن اسندت الى قاضى قرطبة مهام مثل السفارة عن السلطان الى الممالك المجاورة على نحو ماوقع حينما أرسل المعتمد بن عباد القاضى أبا بكر ابن أدهم سفيرا لدى يوسف بن تاشفين داعيا إياه الى الجواز [١٨١] للاندلس وشرح وجهة نظر المعتمد لابن تاشفين وتحميسه للدفاع عن الاسلام ضد نصارى الاندلس هو وقضاة بعض ملوك الطوائف الأخرى .

ومن ثم نرى أن وظيفة السفارة عن صاحب السلطان كان قضاة قرطبة فى القرن الرابع الهجري يتولونها أحيانا .

---

(١٧١) ابن حيان المقتبس تحقيق عبدالرحمن الحجي ٨١
(١٧٢) المرجع السابق ١٢٣
(١٧٣)ترتيب المدارك ٤ / ٦٥٩
(١٧٤) المرجع السابق ٤/ ٦٦٠
(١٧٥) المرجع السابق ٤/ ٦٦٣
(١٧٦) L. Provençal, op. cit. p. 83
(١٧٧) ابن حيان المقتبس تحقيق د محمود مكي ٤٤
(١٧٨) ترتيب المدارك ٤/ ٦٧٧
(١٧٩) الصلة ١/ ٣١٣ ، ٢/ ٦٣٢ ، ٦٣٦ ، ٦٤٧ ، ابن سهل ورقة ٤٢٤ ، ٤٢٥
(١٨٠) الصلة ١/ ٣٥٨
(١٨١) الروض المعطار ص ٨٦ ، البيان المغرب ٤ ، ١٣٢

وكانت لقاضى قرطبة أيضا وظيفة الوعظ والارشاد مع قضاة الولايات الأندلسية الاخرى ، ونلمس ذلك فى تحميسهم الجند فى معركة الزلاقة ضد النصارى .

وكذلك كان لهم دورهم السياسى فى التحدث باسم الاندلسيين لاحداث التغيير فى نظام الحكم والفتوى بضرورة هذا التغيير وإقصاء ملوك الطوائف عن دولهم وبقتالهم ان امتنعوا . (١٨٢)

٨ـ عزل القضاة :

فى القرن الخامس الهجرى لم يكن عزل قاضى الجماعة بقرطبة غريبا فى المجتمع القرطبى بل كان شيئاً مألوفا غالبا وإن كان يثير فى نفوس الناس التساؤلات وقد حفلت فترة الفتنة بأمثلة كثيرة عن ذلك وكان هذا العزل لظروف سياسية تارة وللدس والوقيعة والغيرة والحقد بين الفقهاء تارة أخرى وسنعرض تفصيل ذلك . واذا قارنا بين أسباب العزل فى النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى وبين القرن الخامس نرى مايأتى :ـ

فى النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى كان من أسباب عزل القاضى شكاوى الناس المظلومين ضده . وكان الخليفة يعزله ثم يحقق فيها واحيانا يوقع العقوبة عليه اذا ثبتت ادانته وآية ذلك :

أن الخليفة المستنصر عزل ابن الخال سعيد قاضى كورة أشبيلية وأرسل الوزير صاحب المظالم عبد الرحمن ابن موسى بن حدير الى أشبيلية للتحقيق فيما نسب الى القاضى المعزول من مظالم . (١٨٣)

كذلك أورد ابن حيان « أن الخليفة المستنصر عزل القاضى محمد بن داود قاضى قلعة أيوب وصاحب الصلاة فيها يوسف بن محمد وأمر بسجنهما لجرائر نقمها عليهما » . (١٨٤)

وفى عهد المنصور بن أبى عامر رأينا عزل القضاة لظروف سياسية ولرغبته فى الانفراد بالحكم ، وقد تعرضنا لذلك بالتفصيل في بداية هذا الفصل فقد عزل أبو الاصبغ بن فرج بن فارس الطائى عن القضاء والفتيا (١٨٥) لرفضه اتخاذ مسجد الزاهرة مسجدا جامعا الى جانب مسجد قرطبة . (١٨٦)

وكذلك عزله لقاضى قرطبة أبى بكر بن السليم لكلمات بدرت منه (١٨٧) فى حق المنصور بن أبى عامر .

أما عزله للقاضى محمد بن يحيى بن زكريا التميمى المعروف بابن برطال فسببه أنه ظهر اختلال فى أحكامه لكبر سنه فعزله عن القضاء وألحقه بالوزارة فى المحرم سنة ٣٩٢هـ/ ١٠٠٢م (١٨٨)

وفى أثناء الفتنة البربرية اتهم قاضى الجماعة ابو العباس بن ذكوان بأنه يهوى السلم والميل الى صلح البرابرة وصاحبهم المستعين وذلك فى خلافة هشام المؤيد الثانية الذى أصدر أمره باخراجه عن ا لاندلس ونفيه الى العدوة هو وأخوه أبو حاتم وأخوهما الاديب أبو عمر وذلك فى سنة ٤٠١هـ/ ١٠١١م (١٨٩)

ولقد استقضى الخليفة هشام بن الحكم فى دولته الثانية عبد الرحمن ابن احمد بن أبى المطرف المعافرى

(١٨٢) نفح الطيب ٦/ ١٠٧
(١٨٣) ابن حيان المقتبس تحقيق الحجي ص ٨٦
(١٨٤) ابن حيان المرجع السابق ٧٥
(١٨٥) ترتيب المدارك ٤/ ٦٥٨
(١٨٦) المرجع السابق ٤/ ٦٥٧
(١٨٧) المرجع السابق ٤/ ٥٤٨
(١٨٨) ابن سهل ٢٧٧ ، المغرب في حلى المغرب ص ٢١٥ يذكر ذلك في سنة ٣٦٢ هـ وهذا التاريخ خطأ
(١٨٩) ترتيب المدارك ٤/ ٦٦٦

قاضيا للجماعة فى قرطبة سنة ٤٠٢هـ/ ١٠١٢م وعزله فى رجب سنة ٤٠٣هـ/ ١٠١٣م . وكانت مدة قضائه سبعة أشهر وثلاثة عشر يوما ولم تذكر المراجع سببا للعزل وحين وصله كتاب الاعفاء أعلن شكره لله وتصدق بمد من القمح (١٩٠)

وكان قاضى الجماعة يحيى بن وافد أحد الاشداء على البربر وخليفتهم المستعين فلما استولوا على قرطبة وخلعوا أميرها جدوا فى طلب قاضيها الذى أهين اهانة عظيمة فى شوارع قرطبة فسيق راجلا « مكشوف الرأس نهارا يقاد بعمامته فى عنقه والمنادى ينادى عليه : هذا جزاء قاضى النصارى مسبب الفتنة وقائد الضلالة » وادخل على المستعين سليمان بن الحكم فى تلك الحالة فأكثر توبيخه وأمر بصلبه لولا شفاعات الفقهاء والصالحين فاكتفى بحبسه الى أن مات فى المطبق سنة ٤٠٤هـ/ ١٠١٤م (١٩١) ودفن بمقبرة الريض (١٩٢) وفى خلافة قاسم بن حمود أورد لنا ابن سهل فى احكامه (١٩٣) أنه حدث نزاع قبيح بين يونس بن عبد الله المعروف بابن الصغار صاحب الصلاة وبين أبى عبد الله بن عبد الرؤوف صاحب المظالم وذلك فى ربيع ٤٠٩هـ/ ١٠١٩م جعل القاسم بن حمود يعزل ابن الصفار صاحب الصلاة . وتضاف تلك الخطة لابن بشير قاضى الجماعة حتى انقراض دولة آل حمود سنة ٤١٩هـ/ ١٠٢٩م وفى خلافة هشام ابن محمد المعتد بالله سعى الفقهاء على ابن بشير عنده حتى عزل وولى مكانه يونس بن عبد الله الخطتين القضاء والصلاة . (١٩٤)

وفى عهد بنى جهور عزل الشيخ ابو الحزم بن جهور أبا بكر محمد بن أبى العباس أحمد بن ذكوان (١٩٥) ولم تبين المراجع سبب هذا العزل ولعل ذلك يرجع لامور خاصة منها معارضته لاعطاء مال الأوقاف لابى الحزم ابن جهور لصرفها على المصالح (١٩٦) وعين بدلا منه عبدالله بن احمد بن عبدالملك المعروف بأبن المكوي الذى عزله ابو الوليد محمد بن جهور سنة ٤٣٥هـ/ ١٠٤٤م وكانت مدة عمله بالقضاء ثلاث سنين وشهرين واثنى عشر يوما (١٩٧) ولعل سبب ذلك قلة علمه ومعرفته .

وعزل أبو الوليد محمد بن جهور قاضى الجماعة بقرطبة حسن بن محمد ابن ذكوان لأمور ظهرت منه . (١٩٨) .

ولعل تلك الأمور كانت أحكاما ظالمة أصدرها فى صالح أصحاب الحق ولم يهتم برأى الفقهاء خاصة وأنه كان ضعيفا ، وربما تكون أمورا خلقية ظهرت عليه وشابت نزاهته ، ولم يكتف بعزله بل حدد اقامته ومنعه من الخروج إلا إلى المسجد (١٩٩) وفى عهد المرابطين عزل القاضى عبد الصمد ابن موسى بن هذيل عن القضاء ولم تذكر المراجع سبب هذا العزل ولزم بيته الى أن توفى على أحسن حال سنة ٤٩٥هـ / ١١٠٢م (٢٠٠)

(١٩٠) الصلة ٣٠٢/١
(١٩١) النباهي ٨٩ ، ترتيب المدارك ٤/ ٦٧٠ ، ابن سهل ٣٧٧
(١٩٢) ابن سهل ٢٧٧
(١٩٣) المرجع السابق ٣٢٧
(١٩٤) المرجع السابق ورقة ٣٢٧ ، الصلة ٣١٣/١
(١٩٥) الصلة ترجمة ١١٥٠
(١٩٦) ترتيب المدارك ٤/ ٧٨٥
(١٩٧) الصلة ترجمة ٦٠٦ ص ٢٦٨
(١٩٨) الصلة ترجمة ٣١١ ص ١٣٦
(١٩٩) المرجع السابق نفس الصفحة
(٢٠٠) المرجع السابق ٣٥٨

المراجع

ابن بسام (أبو الحسن على الشنتريني)

الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة

القسم الأول (في مجلدين المجلد الأول ط سنة ١٩٣٩ والمجلد الثاني طه الثاني ط ١٩٤٢م ،

القسم الرابع (المجلد الأول) ط سنة ١٩٤٥ .

مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة ، القاهرة

أبن بشكوال (أبو القاسم خلف بن عبد الملك)

كتاب الصلة في تاريخ أئمة الأندلس وعلمائهم ومحدثيهم وفقائهم وأدبائهم

(جزءان) تحقيق ونشر السيد عزت العطار الحسيني ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م

ابن حزم (أبو محمد على بن سعيد)

نقط العروس

تحقيق : د شوقي ضيف ، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة عدد ١٣ مجلد ، ديسمبر ١٩٥١ القاهرة

أبن حيان (أبو مروان حيان بن خلف بن حسين)

ـ المقتبس في أخبار بلد الأندلس

تحقيق عبد الرحمن على الحجى ، دار الثقافة ، ١٩٦٥ ، بيروت

ـ المقتبس : تحقيق . د . محمود على مكى ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٧٣م

ابن الخطيب (لسان الدين محمد عبد الله بن سعيد السلماني)

أعمال الأعلام (الجزء الخاص بالأندلس) ، تحقيق ليفى بروفنسال ، ١٩٥٦ ، بيروت

ابن خلدون (أبو زيد عبد الرحمن بن محمد الحضرمي)

المقدمة ، الطبعة الثالثة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت

ابن سعيد (على بن موسى بن عبد الملك . . المغربي)

المغرب في حلى المغرب في جزءين تحقيق د . شوقي ضيف ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ١٩٦٤ ، القاهرة

ابن سهل (القاضي أبو الأصبغ عيسى . .)

الاحكام الكبرى (مخطط) تحت رقم ق ٨٣٨ ، الخزانة العامة الكتب والوثائق ، الرباط ، المغرب .

ابن عبدون (محمد بن احمد . التجيبي)

ـ في القضاء والحسبة (ضمن مجموعة ثلاث رسائل في الحسبة) ، تحقيق ليفي بروفنسال ، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية ، ١٩٥٥ ، القاهرة .

ابن عذاري المراكشي (أبو العباس احمد بن محمد)

ـ البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب ، ـ الجزء الثالث تحقيق . ليفي بروفنسال ، دار الثقافة ببيروت ، لبنان (طبعة بالأوفست عن طبعة باريس ١٩٣٠)

ـ الجزء الرابع تعليق د احسان عباس ، الطبعة الاولى ١٩٦٧ ، دار صادر ، بيروت ، لبنان

السلاوي (أحمد بن خالد الناصري)

الاستقصاء لأخبار المغرب الأقصى (٤ أجزاء) تحقيق : جعفر الناصري ومحمد الناصري ، الدار البيضاء ، ١٩٥٤ ، المغرب

الحميري (أبو عبد الله محمد بن عبد المنعم)

صفة جزيرة الاندلس ، منتخبة من كتاب الروض المعطار في خبر الأقطار تحقيق . ليفي بروفنسال ١٩٣٧ ، القاهرة

الخشني (ابو عبد الله محمد بن حارث بن أسد القيرواني)

قضاة قرطبة ، ١٩٦٦ ، القاهرة

خلاف (محمد عبد الوهاب ـ دكتور)

ـ صاحب الرد والمظالم في الأندلس ، مجلة كلية الآداب والتربية ، جامعة الكويت ، العدد ١٤ ، ١٩٧٨ ، الكويت

ـ صاحب المدينة في الأندلس ، مجلة معهد التربية للمعلمين ، العدد ١ ، ١٩٧٩ ، الكويت

ـ صاحب الشرطة فى الاندلس ، مجلة أوراق ، المعهد الأسبانى العربى للثقافة ، عدد ٣ ، ١٩٨٠ ، مدريد .
ـ وثائق فى أحكام قضاء أهل الذمة فى الأندلس ،الطبعة الاولى ، المركز العربى الدولى للاعلام ، ١٩٨٠ ، القاهرة .
ـ وثائق فى أحكام القضاء الجنائى فى الأندلس ،الطبعة الاولى ، المركز العربى الدولى للاعلام ، ١٩٨٠ ، القاهرة .
ـ ثلاث وثائق فى محاربة الأهواء والبدع فى الأندلس ، الطبعة الاولى ، المركز العربى الدولى للاعلام ، ١٩٨١ ، الكويت
ـ ثمانى وثائق فى مهنة الطب ، مجلة عالم الفكر ، المجلد ١ ، ١٩٨١ ، الكويت .
ـ وثائق فى الطب الاسلامى وظيفته فى معاونة القضاء فى الأندلس ، المركز العربى الدولى للاعلام ، ١٩٨٢ ، القاهرة

عبد الله بن بكين

مذكرات الأمير عبد الله آخر ملوك بنى زيرى بغرناطة المسماة "بكتاب التبيان ، تحقيق ليفى بروفنسال ، دار المعارف ، ١٩٥٥ ، القاهرة .

عياض (القاضى أبو الفضل . . . بن موسى بن عياض اليحصبى) ترتيب المداوك وتقريب المسالم لمعرفة أعلام مذهب مالك . تحقيق : أحمد بكير محمود ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ٤ أجزاء فى مجلدين .

المقرى (أحمد بن محمد . . . . التلمسانى)

نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب تحقيق : محى الدين عبد الحميد ، ١٩٤٩ ، القاهرة . المقريزى (تقى الدين ابى العباس احمد بن على . . .)

المواعظ والأعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية ، الجزء الثانى (طبعة جديدة بالاوفست مكتبة المثنى بغداد عن الطبعة المصرية)

النباهى (أبو الحسن على بن عبد الله الجذامى المالقى)

تاريخ قضاة الأندلس المسمى بكتاب المرقبة العليا فيمن يستحق القضا والفتيا ، تحقيق : ليفى بروفنسال ، ١٩٤٨ ، القاهرة .

***

كُنْ نفسك

قراءة في نصوص نيتشة النفسية

عبدالغفار مكاوي

القسم الأول

هذه قراءة لبعض نصوص نيتشة (١٨٤٤/ ١٩٠٠) « النفسية » . ربما تثير الكلمة الأخيرة شيئا غير قليل من الشك والحيرة . وربما ذكرت القارىء بالجدل الطويل الذي دار وما يزال يدور حول الفيلسوف الشاعر مؤلف « هكذا تكلم زرادشت » و « أناشيد ديونيزيوس الديثرامبية » ، صاحب الاسلوب المتوهج بالصور الحية ، والرؤي العميقة المخيفة ، والعبارات البركانية المتفجرة بالغضب والشوق ، ذلك الذي « تفلسف بالمطرقة » ولم يكتب كلمة واحدة لم يغمسها ـ على حد قوله ـ في دم القلب ؛ هل هو شاعر أم فيلسوف ؟ وهل نحسم هذا الجدل الذي لم ينته بأن نضيف اليه مشكلة جديدة فنزعم أنه عالم نفس ؟

لا شك عندي في أن نيتشه مفكر وجد في التفكير وحده كل نشوته وعذابه ، وبهجته وألمه ، بل إن التفكير المجرد ليبلغ عنده تلك القمة التي يصبح فيها فكرا غنيا بالصور الحية التي تليق « بفيلسوف الحياة » . ويكفي ان نطلع على فقرة واحدة مما كتب ، وان نتذكر العبارة التي قالها في كتابه الاكبر (ارادة القوة) الذي لم يقدر له أن يتمه وجمع ونشر بعد موته : « ان الفكر هو أقوى شيء نجده في كل مستويات الحياة » ، والعبارة التي صرّح بها في أحد كتاباته المتأخرة : « ان التفكير المجرد لدى الكثيرين عناء وشقاء ، أما عندي فهو في الأيام المواتية عيدٌ ونشوة » وأخيرا هذه العبارة التي دونها في أوراقه التي عثر عليها بعد مُوته وكأنه كان يتنبأ بالغيب ويرد على الأجيال التي شعر أنها لن تفهمه ولّن تنصفه : « ارادة القوة » . . كتاب هدفه التفكير ولا شيء غير التفكير . . . (*)

(*) جميع النصوص المقتبسة مأخوذة عن الطبعة الكاملة التي نشرها كارل شلشتا .
Nietzsche, Friedrich; Werke, 3 Bande. Hrsg. von Karl Schlechta, 2. durchges. Auflage. Munchen 1960; 7. Aufl. 1973.

ارادة القوة اذا شأنه شأن غيره من كتبه قد وضع ليفكر فيه الناس . انه قول ميتافيزيقي يتحدث عن العالم ككل ويتجاوز كل ما يضمه من أحوال وأشياء . ويصدق الشيء نفسه عن أفكاره الكبرى - التي تعرضت دائما لسوء الفهم - عن الانسان الاعلى وارادة القوة - أي ارادة الحياة والمزيد من الحياة - وعودة الشبيه الابدية . فهي أفكار فلسفية وميتافيزيقية قبل كل شيء ، وصاحبها الذي طالما تفاخر بعدائه للميتافيزيقا والمنطق والجدل والعقل النظري أو السقراطي هو في رأي معظم الدارسين - (وبخاصة هيدجر وتلاميذه) أشد الميتافيزيقيين تطرفا في تاريخ التفكير الغربي ، بل انه في رأيهم منتهى غايتها وآخر حلقة من حلقات تطورها منذ أفلاطون ومن قبله من المفكرين قبل سقراط . .

بيد أن هذا كله لا يتنافى مع الحقيقة التي وصف بها نفسه حين قال إنه « خبير بالنفس » لم يتوقف عن سبر أغوارها ، وأنه كما قال في كتابه « انساني ، انساني جدا » قد استفاد من « مزايا الملاحظة النفسية » ، وراح في كل كتاباته يحلل نفسه وينقدها وينطق بلسان « السيكولوجي » حين ينطق عن حاله . يقول على سبيل المثال في كتابه « نيتشه ضد فاجنر » : « كلما ازدادت خبرة المرء بالنفس واتجه كعالم نفس بالفطرة والضرورة الى الحالات الاستثنائية والانماط المختارة من البشر زاد الخطر الذي يتهدده بالاختناق شفقةً عليها . . . » ولكن ما حاجتنا للجوء الى مثل هذه العبارات وكتابات الفيلسوف تنطق بخبرته بالنفس وتعمقه في طبقاتها الدفينة ومتاهاتها المظلمة ؟ ان المطلع على هذه الكتابات ابتداء من « ميلاد التراجيديا من روح الموسيقى » حتى شذراته الاخيرة وخطاباته التي كتبها في ليل جنونه ووجهها الى قيصر والمسيح وبعض أصدقائه - كل هذه الكتابات تشهد شهادة كافية على تحليلاته النافذة ونظراته النفسية الثاقبة ، بل إنها لتشهد بأنه سبق مؤسس التحليل النفسي في هذا المضمار ، وأنه راد طريق علم النفس التحليلي وعلم النفس الفردي - كما سنرى بعد قليل - وأثر عليها جميعا بحدوسه وخواطره الملهمة تأثيرا مباشرا أو غير مباشر - وصل في بعض الأحيان الى حد استباق النظريات - كاللاوعي وما تحت الوعي وما فوقه ووراءه وكذلك اللاوعي الجمعي والنماذج أو الأنماط الأولية - بل لقد بلغ حد التطابق في المصطلحات كما سنرى مثلا مع كلمة « الاعلاء » التي تتكرر في كتبه أكثر من اثنتي عشرة مرة . .

الواقع أن نيتشه قد تجاوز علماء النفس « المدرسيين » في عصره وتخلص من لغتهم التصورية الجافة وسبقهم الى كثير من المعارف والأنظار التي لم يدروا عنها شيئا . نظر في خفايا النفس الفردية وما تنكره خجلا أو تحجبه خوفا من نفسها ومجتمعها ، كما نظر في العلاقات الوثيقة بين الحضارة والدين ، وبين المجتمع والاخلاق ، وتتبع التطورات الحضارية التي كونت ما نسميه الوعي الى الأجداد وأجداد الأجداد وأثبت أن هذا الوعي ليس الا حصيلة أخطاء عريقة ، وأن الضرورة تقتضي الغوص الى ما تحته في متاهة الدوافع المستعرة ، كما تقتضي التطلع الى ما بعده في « وعي جمعي » يحمله جيل من أصحاب الارواح الحرة المريدة الخلاقة ، جيل راح ينتظره ويُعدُّ له ويبشر به بأعلى صوته . وهو لم يكتف في كل هذا بأن يكون خبيرا بالنفس يقتفي آثار منابعها الذاتية الحقة ، ولم تقف تجاربه ومحاولاته عند البحث عن هذه المنابع الاصيلة (يقول في احدى القطع التي كتبها عن زرادشت : الانتظار والتأهب . انتظار أن تنبثق منابع جديدة . أن ينتظر المرء عطشه ويتركه حتى يصل الى أقصى مداه لكي يكتشف منبعه) لم يقف الامر عند هذا بل عرف أن « السيكولوجية » التي يقصدها « سوماتية » أو ممتدة الجذور في الجسد . ولهذا لم يكن من قبيل المصادفة أن يجعل عنوان إحدى حكمه التي كتبها

ضمن شذرات كتابه الأكبر الذي سبقت الاشارة اليه : « الاهتداء بالجسد » وأن يقول فيها : « على فرض أن « النفس » كانت فكرة جذابة غنية بالاسرار الغامضة ولم يستطع الفلاسفة ـ والحق معهم ـ أن ينفصلوا عنها الامرغمين ، فربما كان ذلك الذي بدأوا يتعلمون كيف يستبدلونه بها أكثر منها جاذبية وأحفل بالغوامض والاسرار » . ولا شك أن نيتشه ـ بعد شوبنهور وفويرباخ ـ قد اكتشف أن الجسد فكرة أكثر إثارة للدهشة من فكرة النفس « العتيقة » . وقد لا نعدو الصواب اذا قلنا باختصار يحتمه ضيق المقام إن هؤلاء الثلاثة قد عملوا على تحول الفكر الحديث من ميتافيزيقا العقل ـ الذي انهار وخلع عن عرشه بعد موت هيجل ـ الى ميتافيزيقا الجسد والارادة والدوافع . ولعل نيتشه أن يكون أشدهم من هذه الناحية تأثيرا على تيارات عديدة من فلسفة الحياة الى فلسفة الوجود الى علم النفس الوجودي الى الانثروبولوجيا الفلسفية الى مدارس التحليل النفسي المختلفة . . .

هل يعني هذا أن نجعل من نيتشه « عالم نفس » كما أصرَّ على وصف نفسه في بعض نصوصه ؟ وهل يصح أن نشق على أنفسنا فنوازن موازنة دقيقة بين نصوصه التي تتجلى فيها « انجازاته السيكولوجية » وبين نصوص أخرى نستقيها من علماء النفس التحليليين (كما فعل فيلسوف الحياة لودفيج كلاجيس (١٨٧٢ ـ ١٩٥٦) في كتابه انجازات نيتشه السيكولوجية* مبينا سبقه لهؤلاء في العديد من مناهجهم ونظراتهم ومصطلحاتهم) ؟ ان البحث العلمي لا يعرف حدا يقف عنده ، ولا يتهيب بابا يطرقه ولا طريقا يقتحمه . وكل ما سبقت الاشارة اليه أمور مشروعة لا غبار عليها . ولكن المشكلة أن جوانب نيتشه متعددة ـ مثله في ذلك مثل كل مفكر حقيقي ضخم ـ فهو « سيكولوجي » أراد ـ على حد قوله ـ أن يجعل من علم النفس « طريقا الى المشكلات الأساسية الكبرى » بحيث يصبح « سيد العلم » ويسخر سائر العلوم لخدمته والاعداد له . وهو بجانب ذلك « فسيولوجي » أراد أن يعرف « الفيزيس » في الطبيعة وفي حياة الانسان وجسده الخاص ، و « فيلولوجي » ضاق بمناهج فقهاء اللغات القديمة في عصره ـ وقد كان أستاذا لها ـ وبضيق أفقهم وقصور تفسيراتهم اللغوية المرهقة . ثم هو قبل كل شيء وبعد كل شيء مفكر ميتافيزيقي وفيلسوف حضارة عدمية غاربة وأخرى مقبلة في مستقبل يبشر به ويعلن عنه ويدعو الى خلقه وابداعه .

وتبقى في النهاية مشكلة نصوصه نفسها . ان هذه النصوص المجنحة المتوهجة بنار الغضب أو النشوة تحيِّر كل من يحاول الاقتراب منها . فهل يمكن أن نقف منها موقفا موضوعيا باردا يقتضيه التحليل العلمي ، وهل نستطيع من ناحية اخرى أن نقي أنفسنا خطر الانجذاب لدوامتها والإنجراف مع حماسها وجموحها ؟ ان نيتشه يصف نفسه بأنه ليس بشرا وانما هو ديناميت ! وهو يؤكد باستمرار أنه قدر وأن قدرا لم تسمع عنه البشرية قد ارتبط به . . ومن يطلع على صفحة واحدة من كتاباته لا ينجو من زلزلة تصيبه أو حمم تتناثر من بركانه . ولن ينسى أحد وصفه لنفسه في هذه الابيات التي جعل عنوانها « هوذا الانسان » من كتابه الذي يحمل نفس العنوان :

حقا ! اني أعرف أصلي
نهمٌ لا أشبع
أتوهج ، آكل نفسي
كاللهب المحرق ؛
نورا يصبح ما أمسكه
فحما ما أتركه
حقا ! إني لهب محرق

(*) Klages, Ludwig: Die Psychologischen Errungenschaften Nietzsches. Leipzig, 1926; 3. Auflage Bonn 1958

لا مفر اذن من أن نحاول الامرين معا على صعوبة الجمع بينهما : أن نفهم هذا المفكر اللاهب الملتهب ، وأن نتعاطف معه ونجرب أن نرى رؤاه . وبذلك نرضي مطلب الموضوعية الذي لا غنى عنه ، ونستجيب لدفء الوجدان الساحر الذي يلفح وجوهنا مع كل سطر من سطوره . الأمر عسير كما قلت ، وهو أشبه باقامة العدل أو عقد الزواج بين الثلج والنار ! إنه يتطلب اتخاذ مسافة البعد الكافية التي تحتمها النظرة العلمية المحايدة ، كما يقتضي القرب المتعاطف الذي يحتمه التعامل مع مثل هذا الفيلسوف الشاعر بالمعنى الأعمق لا بالمعنى التقليدي لهاتين الكلمتين . ولعل هذا البعد السحيق من جهة وهذا التواصل الوثيق من جهة أخرى هما اللذان تفرضهما كل علاقة أصيلة يمكن أن تنشأ بين الأنا والأنت (على حد تأكيد مارتن بوبر في كتبه العديدة عن هذه العلاقة الجوهرية الأصيلة التي أوشكت أن تغيب غيابا مطلقا عن حياتنا العربية والمصرية !) .

بقي أن نتم المهمة التي أشرنا اليها في بداية هذا التقديم ، ألا وهي بيان التأثيرات المباشرة أو غير المباشرة لكتابات نيتشه « النفسية » على أعلام التحليل النفسي أو بالاحرى « علم نفس الاعماق » كما يوصف في لغته . وهي مهمة سنحاول أداءها بايجاز شديد لا يسمح المقام بتفصيله .

ولنبدأ برائد التحليل النفسي ومؤسسه فرويد (١٨٥٦ ـ ١٩٣٩) . ولنذكر أولا انه كان معاصرا لنيتشه الذي يكبره في السن باثنى عشر عاما فحسب ، وأنه اتخذ منه ومن فلسفته موقف التحفظ الذي لم يكد يتزحزح عنه . ولعل القارىء لم ينس تلك الفقرة المشهورة من نهاية المحاضرة الثامنة عشرة من محاضراته التمهيدية عن التحليل النفسي التي يشرح فيها كيف أوذي الانسان الحديث ثلاث مرات في غروره واعتزازه بنفسه ومكانته في العالم . كانت المرة الاولى عندما تم التحول الأكبر في عصر النهضة من مركزية الأرض الى مركزية الشمس على يد كوبرنيقوس (١٤٧٣ ـ ١٥٤٣) الذي افترض أن أرضنا ليست هي مركز الكون ، وكان من الضروري أن يستخلص الانسان من ذلك أنه ليس تاج الخليقة وأن العالم لم يخلق من أجله . وكانت المرة الثانية عندما قدم تشارلز داروين (١٨٠٩ ـ ١٨٨٢) كتابه عن أصل الأنواع عن طريق الانتخاب الطبيعي فأثرت نظريته في التصور الديني بوجه خاص عن كون الانسان صورة الله وخليفته على الأرض . أما المرة الثالثة فكان الأذى أشد قسوة وأعمق جرحا ، اذ جاء من جانب « البحث السيكولوجي الراهن الذي يريد أن يثبت للأنا أنها لا تملك حتى أن تكون سيدة في بيتها الخاص ، وانما تظل معتمدة على أنباء شحيحة عما يجري بصورة غير واعية في حياتها النفسية » . ومع أن فرويد يقرر في تواضع أن أصحاب التحليل النفسي ليسوا هم أول من نبه الى ضرورة الرجوع الى الذات ولا هم وحدهم الذين فعلوا ذلك ، الا أنه يستطرد فيقول : « يبدو أنه قد كتب علينا أن نعبر عن هذا أقوى تعبير وأن ندعمه بالمادة التجريبية التي تهم كل فرد » . ولسنا هنا بصدد مناقشة الطابع التجريبي والعلمي للتحليل النفسي ، فالجدل حول هذه المسألة يطول ، ولكننا نسأل فحسب ان كان من حق فرويد وتلاميذه وحدهم أن يستأثروا « بمجد » إيذاء الانسان الحديث وتعرية عالمه الباطني المظلم ، أم أن نيتشه قد سبقهم الى الأخذ من هذا المجد بنصيب ؟!

مهما يكن الأمر فاننا نجد فرويد يشيد في سيرته (أو صورته) الذاتية ـ التي نشرت سنة ١٩٢٥ ـ بالفيلسوف شوبنهور ويتحدث عن أوجه التطابق القوي بين التحليل النفسي وفلسفته . وهو يشهد بأن هذا الأخير لم يصرح فحسب بأولوية « الانفعالية » والأهمية القصوى « للجنسية » ، وانما توصل كذلك الى نظرات نافذة في « آلية الكبت » (راجع سيرة فرويد الذاتية ،

فرانكفورت عـلى نهر المـاين ، سلسلة كتب فيشـر ، ص ٨٧)* ويستدرك فرويد ـ الذي كان فيما يبدو شديد الحرص على عدم المساس بأصالته واكتشافه للاوعي ـ فيقول انه لا يمكن الحديث عن أي تأثير لشوبنهور عليه وعلى بناء نظريته لأنه لم يطلع على كتابات الفيلسوف الا في وقت متأخر جدا . . ولم يكن ينتظر من رجـل مثل فرويد الذي عرف بثقافته واطلاعه الادبي الواسع ـ أن يتجاهل معاصره نيتشـه ، فنجده يسجـل في الموضـع السابق من سيرته هذه الملاحظة الدالة : « أما نيتشه ، الذي كثيرا ما تتطابق مشاعره ونظراته بصورة مذهلة مع النتائج المضنية للتحليل النفسي ، فقد تجنبته طويلا ، ولم يكن مرجع ذلك الى السبق (أو الأولوية) بقدر ما كان يرجع الى حرصي على المحافظة على حريتي . »ولا يخفى على القارىء أن هذه العبارة تنطوي على عكس ما أراد عالم النفس الشهير ، إذ يبدو أنه ـ في هذه النقطة على الأقل ـ لم يعرف نفسه كما كان يتوقع منه ، ولم يستطع إخفاء اهتمامه بنفي أي تأثير عليه من نيتشه ، فكأني به قـد وقع في زلـة من زلات اللسان أو القلم التي تثبت عكس ما حاول أن ينكره ويخفيه !

ولا يتسع المجال لتناول علاقة فرويد بنيتشه بصورة مفصلة ، ويكفي أن نشير ـ تأكيـدا لهذه العـلاقة التي حاول مؤسس التحليل النفسي أن ينفيها أو يقلل من شأنها ـ الى أن مؤرخ حياة فرويد ـ وهو العالم الانجليزي إرنست جونز ـ يذكر في كتابه عن حياة أستاذه خـطابا مؤرخا في سنة ١٩٠٠ يقرر فيه أنـه « مشغول بقـراءة نيتشه » ، ولابد أنه لم يفته أن يطلع عليه من قبل وان لم يبـدأ العكوف عليـه الا في السنة المـذكورة . ونضيف واقعة اخرى لا تخلو من دلالة على العلاقة غير المباشرة بينهما . فقد حضرت صديقة نيتشه لوسالـومي (وهي التي حـاول عبثا أن يخطب ودهـا !) مؤتمر التحليـل النفسي الثالث الذي انعقد في شهر سبتمبر سنة ١٩١١ في مدينة ڤيمار . والمعروف أنها انضمت بعد ذلك الى مدرسة فرويد الذي اعتبرها من تلاميذه ، كما حاولت في مذكراتها التي كتبتها بعنوان « من مدرسة فرويـد » أن تربط بين نـظريات التحليـل النفسي وتعبيرات نيتشـه وصيغه النفسية المختلفة . وأخيرا نشـير باختصـار الى الرسائل المتبادلة بين فرويد والكاتب الروائي الاشتراكي أرنولد تسڤايج** (١٨٨٧ ـ   ) في فترة امتدت من سنة ١٩٢٧ حتى سنة ١٩٣٩ . فقد أخبره تسڤايج أنه يزمع وضع كتاب أو رواية طويلة عن نيتشه ، ثم أرسل اليه في الثاني من ديسمبر سنة ١٩٣٠ من مدينة فينا خطابا يقول فيه إنه ـ أي فرويد ـ قد حقق كعـالم نفس تلك الرسالـة التي شعر نيتشـه بوحـدانه الملهم أنـه مكلف بأدائها ، وان كان قد عجز عن تحويل رؤ اه الشعرية الى حقـائق علميـة . وأخـذ الكـاتب الـروائي يعـدد « انجازات » فرويد التي سبقه الفيلسوف الى الاحساس بها وصياغتها : « لقد حـاول نيتشه أن يصـور « ميلاد التـراجيديـا » ، وأنت قد فعلت هـذا في كتابـك عن « الطوطم والمحرم (التابو) » وعبر عن شوقه الى عالم يقـع وراء الخير والشـر ، وقـد استـطعت عن طـريق التحليل النفسي أن تكتشف مملكة تنطبق عليها عبارته ، وأن تقلب قيمة كل القيم ، وتتجاوز المسيحية ، وتصوغ « خصم المسيـح » الحقيقي ، وتحـرر مـارد الحيـاة المتصاعدة من الزهد الذي كانت تعتبره المثل الأعلى . ولقد استطعت كذلك أن ترد « ارادة القوة » الى الاحساس الذي تقوم عليه ، وأن تتناول بعض المشكلات الجزئية

(*) Sigmund Freud: Selbstdarstellung. Schriften zur Geschichte der Psychoanalyse. Hg. und eingeleitet vou T| se Grubrich — Simitis, Frankfurt/Main (Fischerbucherei 6096) S.87.

(* *) Sigmund Freud / Arnold Zweig : Brief wechsel. Hg. vou Ernst L. Freud. Frankfurt/Main 1969, S. 35 f.

التي اهتم بها نيتشه عن الأصل اللغوي للمفاهيم الاخلاقية فتطرق منها الى مشكلات أعظم وأهم عن الكلام والافصاح والربط بين الافكار وتبليغها وتتوصل الى حلها أما الروح المنطقية أو السقراطية التي رفضها فقد قصرتها على مجالات الوعي ووصعتها في حدودها بصورة أدق . « ولما كنت باحثا طبيعيا وعالما نفسيا يتقدم خطوة خطوة فقد أتممت ما تمنى نيتشه أن يتمه ، ألا وهو الوصف العلمي للنفس البشرية وجعلها مفهومة ، ثم زدت على ذلك فبينت - بحكم كونك طبيبا - سبل تنظيمها وعلاج أمراضها . انني أعتقد كذلك أن هناك قدرا كبيرا من الملاحظات الفردية - التي تتصل بفرويد « الكاتب » وتمد جسورا بينه وبين نيتشه ، كما أعتقد أن بسالة « المتفلسف بالمطرقة » قد فاقتها بسالة الباحث بأسلوب موضوعي خالص عن الدوافع « الاورفية والديونيزية » واكتشاف تأثيرها وفعلها في كل واحد منا . . . » .

ماذا كان رد فعل مؤسس التحليل النفسي على كل هذا التمجيد والاشادة بدوره ؟

العجيب حقا أنها لم تحوله عن تحفظه تجاه الفيلسوف ، بل لعلها قد زادته إصرارا عليه ! فهو ينصح الكاتب الروائي بالعدول عن فكرة تأليف الكتاب ، بل يضيف في خطاباته التالية أننا لا نعرف الا أقل القليل عن تكوين نيتشه الجنسي ، وهذا القليل القليل لا يساعدنا على تطبيق أدوات التحليل النفسي لالقاء الضوء على حياته وقدره . . ويبدو أن الكاتب لم يقتنع بالحجج التي تذرع بها فرويد ، فأرسل اليه هذا الأخير - في خطاب مؤرخ في السابع من ديسمبر من السنة نفسها ١٩٣٠ - هذه العبارة الدالة : « أكتب عن العلاقة بين تأثير نيتشه وتأثيري بعد أن أموت » (راجع الرسائل المتبادلة بين نيتشه وأرنولد تسفايج ، نشرها ارنست فرويد ، فرانكفورت على الماين ، ١٩٦٩ ، ص ٣٥ وما بعدها) .

لعل هذا الموقف المتحفظ أن يرجع - كما تقدم - الى خشية فرويد أن يستقر في الأذهان سبق نيتشه وأن يضر ذلك بريادته وأصالته . والرد على هذا بسيط : فليس نيتشه هو الوحيد الذي أثر على تفكير فرويد ، سواء اعترف به أم أنكره (فثمة تأثيرات مؤكدة من أسماء أخرى مثل ليبنتز وجوته وشوبنهور وكاروس - النيلسوف الطبيعي الرومانتيكي المعروف بكتابه عن النفس وبحديثه عن اللاوعي) كما أن عشرات المؤثرات لا تصنع عبقرية ، والاطلاع على مئات الحكم والافكار الملهمة لا يغني عن ضرورة تشكيلها ولا ينال من أصالة اكتشاف المنهج وسبل الفحص والعلاج . هل نقول اذا مع باحث مثل هنري ف. إلينبرجر (في كتابه اكتشاف اللاشعور ، الجزء الأول عن نيتشه نبي عهد جديد ، ص ٧٣ - ٣٨٥ من الترجمة الألمانية ، ١٩٧٣)* ان تأثير نيتشه يتغلغل في مدرسة التحليل النفسي بأكملها ؟ ان الحكم الموضوعي النزيه يقتضي المقارنة بين النصوص مقارنة دقيقة : وهو جهد مشروع كما قلت ، وسنخرج منه في النهاية بما لا يمس رائد التحليل النفسي في أصالته ، ولا يحول فيلسوف ارادة الحياة والقوة الى عالم نفس ! وفي تقديري أن هذه المقارنة الدقيقة - التي نفتقدها حتى الان - ستنتهي الى النتيجة التي أشرت اليها ، ولكنها ستؤكد فضلا عن ذلك أوجه تشابه عديدة بين فكر المفكر وعلم العالم (بغض النظر عما أثير حول علمه من ظنون وعما بُذل ويُبذل من محاولات لتدعيم أفكاره بالتجارب و « التقنيات » أو الأساليب العلمية والطبية الدقيقة) . سوف نلاحظ مثلا أن الفيلسوف

(*) Ellenberger, Henry F. Die Entdeckung des Unbewussten. Aus dem Amerikanischen vou Gudrun Theussner — Stampa. Bern-Stuttgart — wien 1973. Band I, S. 373-385: Prophet einer neuen Ara — Nietzsche

وعالم النفس يشتركان في الاعتقاد بأن كل تفكير الانسان وفعله وكل أشكال التعبير عن الحياة البشرية عند الفرد والجماعة انما هي مظاهر أو ظواهر معبرة عن « عمق » باطن ، وأن « اللاوعي » هو الذي يقوم في ذلك بالدور الأول والأكبر لا « الوعي » ، اذ تكون السيطرة لقوى الدوافع التي تأتي من مناطق لاواعية في النفس ، وهي قوى أو طاقات تعد أقدم من الوظيفة العقلية ، كما تكشف عن الجانب الأكبر من شخصية الانسان الذي يحاول بطبيعته أن يتستر خلف أقنعة من كل نوع ـ ويتم هذا الكشف حتى في أحلامه (حسب نظرية فرويد عن الاحلام) . ولهذا يؤكد نيتشه في مواضع كثيرة من نصوصه أننا نستطيع أن نستخلص من التعبيرات الانفعالية لأي انسان ما يفوق في حقيقته ودلالته كل ما يمكن أن نستخلصه من العقل الذي يعمد دائما الى الوزن والقياس والحساب والتخطيط .

ولقد اعترف فرويد ـ كما سبق القول ـ بأن كتابات نيتشه تنطوي على نظرات حدسية نجدها في كثير من الأحيان متطابقة مع النتائج التجريبية للتحليل النفسي . والواقع أن هذه الكتابات تتناثر فيها مفاهيم وأفكار لا شك في أهميتها وقيمتها التحليلية والنفسية ، ناهيك عن مصطلحات يمكن أن توصف بأنها بذور نمت منها بعض المصطلحات التي استقرت في التحليل النفسي (مثل مصطلح « الهو » ES الذي يقابلنا أكثر من مرة في الكتاب الأول من هكذا تكلم زرادشت) وتبقى النظرات الحدسية ـ كما وصفها فرويد بحق ـ هي الأجدر بالاهتمام ، اذ لا نستبعد أن تكون قد أثرت على رائد التحليل النفسي مهما أنكر ذلك التأثير أو تنكر له . . ولنذكر بعض هذه النظرات باختصار : التصور الدينامي للنفس مع تصورات اخرى مرتبطة به كالطاقة النفسية ، ومقادير الطاقة الكامنة أو المعوقة ، وتحويل الطاقة من دافع الى آخر ؛ تصور أن النفس نظام أو نسق من الدوافع التي يمكن أن تتصادم وتتصارع أو تندمج وتذوب في بعضها ، تقدير أهمية الدافع الجنسي وان لم يجعله الدافع الأول والأهم كما فعل فرويد قبل ان يتكلم عن عزيز الموت في كتاباته المتأخرة ، اذ أنه يأتي عنده بعد دوافع العدوان والهدم ؛ فهم العمليات التي سماها فرويد « آليات دفاعية » وبخاصة عملية الاعلاء والتعويض ؛ التعطيل أو التعويق ـ والذي يسميه فرويد الكبت ـ واتجاه الدوافع وجهة مضادة للذات نفسها . كذلك نجد بعض الافكار الهامة متضمنة في نصوص الفيلسوف مثل صورة الأب والأم ، وأوصافه للاحساس بالحقد والضمير الكاذب والاخلاق الفاسدة التي سبقت أوصاف فرويد للاحساسات العصابية بالذنب كما سبقت وصفه للأنا الأعلى . أضف الى هذا كله أن كتاب فرويد المشهور « الضيق بالحضارة » يكاد أن يوازي كتاب نيتشه عن « تسلسل الأخلاق » موازاة دقيقة في نقد العصر والحضارة ، ولعل كليهما قد تأثر بما قاله الفيلسوف والكاتب الفرنسي ديدرو (١٧١٣ ـ ١٧٨٤) من أن الانسان الحديث مصاب بمرض عجيب مرتبط بالمدنية ، لأن المدنية تتطلب منه أن يتخلى عن اشباع دوافعه . وغني عن الذكر أن الاثنين قد عاشا متعاصرين ، وأنهما قد « مرضا » بزمانهما وحضارتهما وحاولا أن يعرياهما من أقنعتهما الزائفة . والفرق الأساسي بينهما أن عالم النفس قد اهتم بالتطور الذي يبدأ من الماضي ، بينما تطلع الفيلسوف بكل غضبه وحماسه الى المستقبل . .

●●●

ويأتي دور ألفرد آدلر (١٨٧٠ ـ ١٩٣٧) مؤسس علم النفس الفردي الذي يدور حول قضية أو فكرة تبدو شديدة القرب من تفكير نيتشه . فالمعروف أن آدلر قد اعتبر الشعور بالنقص أو الضآلة من أهم حقائق الحياة النفسية ، كما استخلص منه نتائج هامة تتعلق بتحديد

شخصية الفرد وبطابع الحياة الاجتماعية . وهو يذهب الى حد القول بأن الانسان هو الكائن الذي يسعى سعيا دائبا لاكمال شخصيته ، وذلك « بفضل » احساسه بنقصه وضآلة قيمته . . فاذا عاق هذا السعي الى الكمال عائق وحيل بينه وبين الطموح الى القوة واثبات الذات ظهرت عليه أعراض المرض العصابي .

لا شك أن العبارات السابقة تغرينا بالتقريب بين فلسفة نيتشه وبين مذهب آدلر الذي يحركه الطموح الى القوة أو « إرادة القوة » . وقد نسرع الى الظن بأن هذا المذهب يردد تنويعات مختلفة على لحن أساسي من ألحان نيتشه . وربما يؤيدنا في هذا الظن أن آدلر نفسه - في كتابه عن الشخصية العصبية (١٩١٢) - يوافق على أن « ارادة القوة » تصلح للتعبير عن مسعاه ، وأن هذه الفكرة الموجهة - كما يقول في التمهيد للجزء النظري في الكتاب المشار اليه - « يندرج تحتها الليبيدو والدافع الجنسي والميل للانحراف أيا كان مصدرها جميعا . ان « ارادة القوة » و « ارادة المظهر » عند نيتشه تنطوي على جوانب كثيرة من رأينا الذي يقترب بدوره في بعض النقاط من آراء فيريس وغيره من المؤلفين القدامى » . ولا يكتفي آدلر بهذه العبارات التي تشهد باطلاعه الواسع على فلسفة نيتشه واعترافه بتأثيرها عليه ، بل يضيف قوله في كتاب آخر نشره بالاشتراك مع زميله كارل فورتميلر تحت عنوان « العلاج والتربية » : اذا ذكرت اسم نيتشه فقد كشفت عن أحد الأعمدة الشامخة التي يقوم عليها فننا . ان كل فنان يطلعنا على خبايا نفسه ، وكل فيلسوف يعرفنا بطريقته في توجيه حياته وجهة عقلية ، وكل معلم ومرب يشعرنا بانعكاس العالم على وجدانه ، كل هؤلاء يهدون بصرنا وارادتنا في أرض النفس الواسعة » - (راجع كتاب يوسف راتنر عن الفرد آدلر ١٩٧٢ ، ص ٨٢ ، سلسلة كتب روفلت المصورة عن شخصيات الادباء والفنانين والمفكرين العدد ١٨٩)*.

ربما أوحى الينا هذا كله بأن مذهب آدلر صورة نفسية من فلسفة نيتشة . غير أن الحقيقة أبعد ما تكون عن هذا الظن ، بل ربما جاز القول بأن علم النفس الفردي يسير في اتجاه مضاد لأفكار فيلسوف القوة ولا يرجع هذا الى أن آدلر قد تأثر به كما تأثر بغيره،فالتأثيرات مهما اشتدت وتنوعت لا تصنع - كما قدمنا - شخصية ولا فكرا متميزا ، وانما يرجع الى الفروق الموضوعية الدقيقة بينهما . فارادة القوة التي تصورها نيتشة تختلف عن الطموح الى القوة الذي يفسح له آدلر مكانا هاما في نظريته عن العصاب . وبينما يعبر الأول بفكرته عن انسانية أعلى ويجعل منها وسيلة تخطي الانسانية الحاضرة وغايتها ، نجد آدلر يعتبر الفكرة نفسها وموقف نيتشه بأكمله تعبيرا عن اليأس والقلق ونزعة التعويض التي تدفع بصاحبها الى السيطرة على الآخرين واثبات القوة والغلبة عليهم (ولا ننسى بهذه المناسبة أن فيلسوف القوة كان فاسد المعدة مضطرب الاعصاب مصابا بالارق المزمن وشقيا بتجاهل العصر وجحوده !) بحيث يمكننا أن نقول مع بعض الباحثين ان علم النفس الفردي هو أبلغ اتهام لارادة القوة وأقسى تعرية لخداع صاحبها لنفسه وبدميره لها . وكما وضع فرويد التصميم الواعي والتدبر والحكم العقلي الواضح في مقابل الدوافع اللاواعية ، كذلك أقام آدلر من الشعور بالجماعة سدا يحمي الحياة النفسية عن عواصف الطموح الى القوة والسيطرة الأنانية . صحيح أن آدلر قد سلم بوجود ثنائية نفسية تذكرنا بما قاله فرويد عن مبدأ اللذة ومبدأ الواقع ، أو عن دوافع الحب والحياة ودوافع التدمير

(*) Joseph Rattner: Alfred Adler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1972 (Rowohlt Bildmonographie 189) S. 82

والموت . ولكن الواقع أن علم النفس الفردي يحاول تحقيق التوازن بين النزوع الفردي الى القوة وبين الشعور بالجماعة أو المجتمع . فاذا كانت ارادة القوة تمثل الدافع الاصلي وتعبر عن غريزة الحياة الاساسية والمحور الذي يدور حوله الوجود ، فان الشعور بالجماعة هو الاصل والاساس في حياة الانسان، وما النزوع الى القوة الا حركة نفسية نابعة من عقدة الشعور بالنقص (أو ضآلة القيمة) مفسدة للانسان مدمرة لكيانه .

وليس الانسان في نظر علم النفس الفردي مجرد حالة فردية أو استثنائية تطمح الى القوة والسيطرة ولا تعرف شيئا عن الحب كما زعم فرويد عن تلميذه المنشق ! وانما يقاس الفرد دائما بمقياس الانسان المثالي الذي يتبع قواعد اللعبة التي يسنها المجتمع ويسير ـ على هدي التربية وعلم النفس ـ الى تحقيق الحياة الانسانية المشتركة مع اخوته في الجماعة الانسانية .

●●●

ونصل أخيرا الى العلم الثالث من أعلام « علم نفس الأعماق » وهو كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ ـ ١٩٦١) لنعرف الى أي حد تأثر « بالخبير بالنفوس » . والحق أن يونج يسلم بهذا التأثير بجوانبه الايجابية والسلبية . ونستشهد على هذا برسالة كتبها قبل موته بشهور قليلة الى أحد رجال الدين الامريكيين وقال فيها : « ان تقديم تقرير مفصل عن تأثير أفكار نيتشه على تطوري العقلي لمهمة طموح تتخطى حدود قدرتي . فقد أمضيت شبابي في المدينة التي كان نيتشه قد عاش فيها فترة من حياته وعمل في تدريس اللغات القديمة في جامعتها ، وبذلك شببت في جو لا يزال يرتجف تحت سطوة مذهبه ، على الرغم من أن هجماته كانت تلقي مقاومة شديدة . لم أستطع أن أتجنب الاثر الذي أحدثه الهامه الاصيل على نفسي وشدني اليه بقوة . فقد كان يتميز بالاخلاص والصدق الذي لا يمكن أن يدعيه عدد غير قليل من الاساتذة الاكاديميين الذين يهتمون بمظاهر الحياة الجامعية أكثر مما يهتمون بالحقيقة . والامر الذي أثر فيّ أعظم تأثير هو لقاؤه بزرادشت ونقده « للدين » ، هذا النقد الذي أفسح في الفلسفة مكانا للعاطفة المتوقدة من حيث هي دافع أصيل على التفلسف . شعرت أن « التأملات لغير أوانها » قد فتحت عيني ، أما « تسلسل الاخلاق » و « العود الابدي » فكان حظهما من اهتمامي أقل ، واستطاعت أحكامه السيكولوجية النفاذة أن تبصرني تبصرة عميقة بما يمكن أن يحققه علم النفس .

وعلى الجملة كان نيتشه بالنسبة الى هو الانسان الوحيد الذي قدم لي في ذلك العصر اجابات كافية عن بعض الاسئلة والمشكلات الملحة التي كنت أشعر بها أكثر مما أفكر فيها (رسائل يونج ، الجزء الثالث ، ص ٣٧٠ وما بعدها) .

هذا الاعتراف الصريح من مؤسس علم النفس التحليلي لايحتاج الى تعليق . ويمكن أن نضيف اليه اعترافا آخر يسجله بكل العرفان عن سنوات الطلب والتحصيل في شبابه . فقد أقبل على قراءة نيتشه في نهم وحماس ، ثم قرأ « هكذا تكلم زرادشت » فكانت قراءته لهذا الكتاب ـ بجانب فاوست لجوته ـ أقوى تجربة مرَّ بها في شبابه (راجع ليونج : ذكريات وأحلام وأفكار ، نشرتها أنيلاجا فيه ، زيورخ وشتوتجارت ، ١٩٦٣ ، ص ١٠٩ وما بعدها)*. ولعل أول أثر لهذه القراءة قد ظهر في رسالته الجامعية عن « سيكولوجية الظواهر المسماة بالظواهر الخفية وتشخيص أمراضها » (١٩٠٢) فقد درس فيها حالة من حالات « الكريبتومنيزيا » (التذكر الخفي واللاشعوري) التي صادفها عند نيتشه .

ولم تمض سنوات قليلة حتى رجع الى نفس

(*) C.G. Jung: Erinnergungen, Traume, Gedanken, hg. vo ...n.ela Jaffe. Zurich-stuttgart, 1963, S. 109

الموضوع ، وحاول أن يتحسس طريقه الى « شيطان اللاوعي » الذي وقع الفيلسوف تحت تأثيره السحري عند تدوينه لكتابه عن زرادشت : « ان هذه الاهتزازات الراجفة العميقة للمشاعر ، وهي التي تتخطى مجال الوعي وتتجاوزه ، هي القوى التي أظهرت للنور أقصى التداعيات تطرفا وخفاء . هنا اقتصر الوعي على القيام بدور العبد الخادم لشيطان اللاوعي الذي طغى على الوعي وراح يغمره بالخواطر الغريبة ، وما من أحد استطاع أن يصف حالة الوعي بمركب لا واع مثل نيتشه نفسه (الكلريبتومنيزيا ، في المجلد الأول من مؤلفات يونج الكاملة ، ص ١١٣ وما بعدها) ـ ويحاول الطبيب النفسي الشاب أن يتابع هذا الموضوع الشائك عن « الأرواح » والأرباب عند الاغريق ، وبخاصة عن شخصية ديونيزيوس مع الاشارة الصريحة الى تأثيرها على نيتشه ابتداء من كتابه « ميلاد التراجيديا » فيقول في رسالة وجهها سنة ١٩٠٩ الى فرويد : « يبدو أن نيتشه قد أحس بهذا احساسا قويا . ويخيل الي أن « الديونيزي » كان يمثل موجة ارتداد جنسية لم تقدر قيمتها التاريخية حق قدرها ، وقد تدفقت بعض عناصرها الجوهرية الى المسيحية ، وان طبقت تطبيقا آخر يتسم بالاعتدال والتصالح (رسائل يونج ، الجزء الأول ، ص ٣٥) .

ولا يقف الامر عند هذه النصوص وأشباهها لبيان تأثير نيتشه على يونج . فالواقع أن خيوط هذا التأثر بشخصية نيتشه و « نمط » حياته وتفكيره بل وأحلامه ورؤاه تتخلل كتاباته من بداية حياته الى نهايتها . ولا شك أنه كان صادقا كل الصدق عندما قال في كتابه المشهور عن سيكولوجية اللاوعي ١٩١٢ (وطبع طبعات منقحة بعد ذلك) انه قد بدأ حياته طبيبا نفسيا وعقليا ، ولكن نيتشه هو الذي أعده اعدادا طيبا لعلم النفس الحديث » (سيكولوجية اللاوعي ، المجلد السابع من المؤلفات الكاملة ، ص ١٢٨)* ولولا ضيق المقام لتعرضنا للتجارب « الدينية » التي مر بها الفيلسوف وعالم النفس في صباهما وشبابهما ، اذ انحدر كلاهما من صلب قسيس ، ووجد نفسه محاطا بعلماء اللاهوت الذين عجزوا عن الاجابة عن الاسئلة التي أرقتهما .

ولكن الأهم من ذلك ألا ننساق وراء التأثير والتأثر ـ الذي يظل في تقديري أمرا غامضا على كل المستويات ! ـ وأن نعلم أن مؤسس علم النفس التحليلي لم يكن مجرد معجب متحمس لفيلسوف الارادة والحياة ، وانما اتيح له أن يتطور وينضج ويجد ذاته وينظر اليه بعين ناقدة . ونكتفي في هذا الصدد بمثلين نقدمهما من مؤلفاته . فهو في كتابه عن « الأنماط النفسية (١٩٢١) ـ وهو أول مؤلف كبير بعد كتابه عن تحولات الليبيدو ورموزه الذي شهد انفصاله عن فرويد (١٩١٢/١٩١٣) ـ لا يكتفي بسرد نصوص يقتبسها من نيتشه ، وانما يتناول شخصيته كمثل على نوع من الوعي الذي يحاول بكل جهده السيطرة على الدوافع المظلمة . إنه يذكّر بالتقابل الاساسي الذي يعبر عن التضاد الحاسم بين طرفين هما ديونيزيوس وأبوللو ـ كما عرضه نيتشه في كتابه المبكر عن ميلاد التراجيديا من روح الموسيقى ـ ثم يتطرق الى نقد دينامية الدوافع الكامنة وراء هذا التضاد ، ويسوق أمثلة أخرى من التاريخ الحضاري والادبي ، نذكر منها رسائل الشاعر الفيلسوف شيلر (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) عن التربية الجمالية ليعزز بها نقده .

لقد أهمل المفكران الشاعران في رأيه البعد الديني واقتصرا على الاهتمام بالبعد الجمالي والفني لشخصيتي أبوللو وديونيزيوس ، وهو لا يكفي لتفسير مضمون التجربة الدينية والتاريخية التي تغلغلت في « اللاوعي الجمعي » لقدماء الاغريق ، فضلا عن أن نيتشه قد

(*) C.G. Jung: Uber die Pscyhologie des Unbewussten, in: G.W. Bd. 7, S. 128.

تجاهل الجانب الصوفي والتأملي الذي اتسمت به طقوس ديونيزيوس في أماكن مختلفة من بلاد الاغريق : « لقد اقترب نيتشه من الواقع الى الحد الذي جعل تجربته الديونيزية المتأخرة أشبه بنتيجة ضرورية لا مفر منها . أما هجومه على سقراط في ميلاد التراجيديا فهو هجوم على العقلاني العاجز عن الاحساس بالنشوة والتوهج الديونيزي (الانماط السيكلوجية ، المجلد السادس من المؤلفات الكاملة ، ص ١٥١)* وقد كان من الطبيعي أن يحاول يونج فحص الخصائص النفسية لهذين النمطين الاسطوريين وأن يبين العلاقة بينهما وبين نظريته عن الوظائف النفسية والمواقف أو الأنماط الأساسية التي تؤدي في مذهبه دورا كبيرا (والمعروف أنه يحدد أربعة أنماط من الوظائف هي التفكير والشعور والاحساس والحدس ، كما يحدد نمطين أو موقفين أساسيين هما الانطواء والانبساط) . وهكذا نجد أن ما يصفه نيتشه « بالديونيزي » يقترب في تصوره من الشعور المنبسط المتجه الى الموضوعات الخارجية ، إذ تظهر في هذه الحالة تأثرات أو انفعالات دافعية قاهرة وعمياء تعبر عن نفسها في صور جسدية عنيفة . أما ما سماه نيتشه « بالأبوللوني » فهو ـ كما أوضح بنفسه ـ تعبير عن ادراك الصور الباطنة للجمال والحدّ والمشاعر المعتدلة المنظمة . وتبرز طبيعة الحالة الابوللونية اذا قارنا بينها وبين الحلم . فهي حالة استبطان وتأمل متجه الى الباطن مستغرق في عالم الحلم الغني بالأفكار والمثل الأبدية ، أي أنه في النهاية تعبير عن حالة الانطواء (المرجع نفسه ، ص ١٥٢) ثم يتطرق عالم النفس إلى تحليل شخصية نيتشه نفسه فيقول انها تجمع بين الوظيفة النفسية للحدس من ناحية وبين وظيفة الاحساس والدافع من ناحية أخرى . انه يمثل النمط الحدسي أو الوجداني الذي يميل للانطواء ؛ يشهد على ذلك طريقته الحدسية والفنية في الانتاج كما يدل عليه أسلوبه في الكتابة بوجه عام وفي ميلاد التراجيديا وزرادشت بوجه خاص . ومع ذلك فان هذه النزعة الانطوائية تخالطها ـ كما نرى من كتبه العديدة التي وضعها في صورة حكم منثورة ـ نزعة عقلية ونقدية حادة متأثرة باعتراف صاحبها نفسه باعجابه بحكم الكتاب الاخلاقيين الفرنسيين في القرن الثامن عشر . وتبقى الغلبة في نهاية المطاف للنمط الحدسي المنطوي الذي يفتقر عموما الى التحدد والتنسيق العقلي والمنهجي ، ويميل الى ادراك « الخارج » من منظور « الباطن » ولو على حساب الواقع . ويظل الفيلسوف طوال حياته واقعا تحت تأثير السمات الديونيزية للاوعيه الباطن ، اذ لم تبلغ هذه السمات سطح الوعي الا بعد أن تفجر مرضه الاخير واستسلم لغيبوبته العقلية الطويلة التي انتهت بموته ، ولم تظهر قبل ذلك الا في مواضع قليلة متفرقة من كتاباته في صورة رموز واشارات شبقية .

أما المثل الثاني الذي يدل على مدى اهتمام يونج بشخصية نيتشه فيمكن ان نسوقه من النصوص المختلفة التي تعرض فيها العالم السويسري « للقدر » الالماني والمحنة التي جرها الالمان على ملايين البشر في حربين عالميتين . فنحن نجد في كتابه السابق الذكر عن الأنماط النفسية اشارات يفهم منها أن « زرادشت » نيتشه قد ألقى الضوء على مضمونات من اللاوعي الجمعي مرتبطة بظهور « الانسان القبيح » وبالمأساة اللاشعورية الفاجعة التي يعبر عنها هذا « النبي ـ الضد » أو المتنبيء المعذب (وقد كان العصر يفيض في ذلك الحين بجرائم الفوضويين والعدميين وبقتل الامراء والنبلاء والحكام وتطرف اليساريين . . . الخ) أما عن اللمحات والرموز التي فاضت عن اللاوعي الأوربي للتعبير عن الخطر القادم على يدي الوحش النازي فنلاحظ أن يونج

(*) C.G. Jung: Pscyhoogische Typen, in: G.W. 6, S. 151.

يتحدث عن « البربري الجرماني » في دراسة صغيرة له عن « اللاوعي » ترجع الى سنة ١٩١٨ . والغريب في حديثه أنه يعهد الى المسيحية بمهمة ترويض الجانب « الواضح والاعلى » من وعي هذه الجماعة الخطرة ، ويترك مهمة التحكم في جانبها « السفلي » للعناية الالهية ! والأغرب من هذا أنه لا يذكر الخطر الجرماني وحده ، وانما يؤكد أن « الجنس الآري الأوربي » يتعرض لنفس الخطر النابع من عمق اللاوعي الجمعي . ثم يشير الى نيتشه اشارة غير خافية حين يقول ان « الوحش الاشقر يمكنه في سجنه السفلي أن يستدير الينا فيهددنا انفجاره بأفظع النتائج . ان هذه الظاهرة تتم كثورة نفسية في داخل الفرد ، كما يمكن أن تظهر في صورة ظاهرة اجتماعية »(عن اللاوعي ، المجلد العاشر من المؤلفات الكاملة ، ص ٢٥)*.

لقد صدق تاريخ العالم حدس يونج واستيقظ الوحش الاشقر وفجر حمم الكارثة . فهل نقول اليوم انه ظلم نيتشه فصوره (كما فعل توماس مان بعد ذلك في روايته الرائعة عن الدكتور فاوستوس التي تحمل ملامح من نيتشه ومن المؤلف الموسيقي الغريب الاطوار أرنولد شينبرج . . .) في صورة النمط المعبر عن الوحش الاشقر ، أم أنه أنصفه حين أكد أنه عبر عن ذلك « البربري » الكامن في طبقات اللاوعي السفلي من كل جرماني وفي أعماق نيتشه نفسه وتجربته ؟ مهما يكن الأمر فان يونج قد اهتم من الناحية العلمية البحتة بابراز قوى الدوافع « النمطية الأولية » التي وصفها نيتشه نفسه وأعلن عن عواصفها وصواعقها المقبلة وحذر من أخطارها ، وكأنما كان هذا الشاعر الفيلسوف « الخبير بالنفوس » هو ساحر العصر الذي يستحضر أرواح الشياطين المدمرة ، ويتنبأ بالكارثة المحتومة ، ويعرّي الأقنعة الحضارية والاخلاقية والفكرية الزائفة لتسقط وسط الحطام الهائل المتراكم على صدر أوربا العجوز : « ويل لهذه المدينة العظيمة - وأنا الذي تمنيت أن أشاهد أعمدة النار التي تحترق فيها ! لان هذه الأعمدة النارية يجب أن تسبق الظهر العظيم . ومع ذلك فلهذا أوانه وقدره الخاص ! » .

ان هذا النص الذي نجده في زرادشت كما نجد أشباهه في كتب نيتشه الاخرى يدل دلالة واضحة على أنه كان فيلسوف الكارثة . ومع ذلك فان أمثال هذه النصوص المزدحمة بصور الخراب ورموزه لا يصح أن تغرينا بتفسيرها تفسيرا تاريخيا ضيقا ، ولا يجوز أن تنسينا لحظة واحدة أنها تعبر تعبيرا رمزيا عن « الزلزلة القادمة » التي ستتبعها إشراقة « الفجر الجديد » (ولا ننسى أيضا أن الرموز الأصيلة ذات أبعاد عميقة متعددة !!) .

ونسأل أخيرا : ماهي هذه الزلزلة ؟ وما هو هذا الفجر الجديد ؟ ليس من السهل أن نحدد ما يقصده نيتشه بهاتين الكلمتين أو بغيرهما من كلماته ومصطلحاته الغنية بالايحاءات والاشعاعات . ولكن ليس من الصعب كذلك أن نرى - على ضوء ما سبق وما سيأتي بعد - أن نيتشه يمثل « صَدْعاً في تاريخ البشرية » (والتعبير لفيلسوف الحياة لودفيج كلاجيس الذي تقدمت الاشارة اليه) . ولقد أكد تأكيدا لا مزيد عليه أنه « آخر العدميين » ، وأن رسالته هي الكشف عن تصدع عصره « البرجوازي » وانهياره على رؤوس رجاله الجوف ، وتعرية وعيه الكاذب بأسره ، وتغيير ألواح قيمه التي فقدت قيمتها بعد أن تداعى عامود النظام الميتافيزيقي الذي كان يستند عليه . ولكن من الذي سيُطلع هذا الفجر الجديد ؟ من الذي سيحول القيم من اللوجوس (المنطق والجدل العقلي) الى البيوس (الحياة وارادة المزيد من الحياة) ؟ وأخيرا من الذي سيبدع هذا العالم الجديد ؟ انه جيل المبدعين من أفراد الانسان

(*) C.G. Jung: Uber das Unbewusste, in: GW. 10, S. 25.

الأعلى . وليس الانسان الأعلى غير الانسان المبدع . ومن أجل هذا الانسان الذي اشتدت حاجتنا اليه كتب هذا البحث ، تحية للمبدعين الحقيقيين ولكل من يساعدهم على فهم أسرار الابداع .

●●●

القسم الثاني

- أ -

يطرح نيتشه سؤاله عن الذات الحقه ويحدد الطريق الى هويتها ووحدتها في القطعة الثالثة من كتابه « تأملات لغير زمانها » (١٨٧٣/٧٦) . فالانسان يحيا حياته مستسلما للكسل والنوم ، غارقا في بحر العادات والرغبات ومشاغل كل يوم . وفجأة يناديه صوت آت من أعماق ضميره : كن نفسك . كل ما تفعله الان وتفكر فيه وتتوق اليه شيء مختلف عنك . وتصحو « النفس الشابة » من غفوتها وتحاول أن تسترد ذاتها . هاهي ذي تناجي نفسها قائلة : حقا لست شيئا من هذا كله . ما من أحد يمكنه أن يتولى عنك بناء الجسر الذي يتحتم عليك أن تعبريه فوق نهر الحياة ، ما من أحد غيرك . صحيح أن هناك طرقا وجسورا وأنصاف آلهة لا حصر لها تريد أن تحملك عبر النهر ، لكن ذلك سيكلفك الثمن الباهظ ، والثمن الباهظ هو أن ترهني نفسك وتضيعيها . لا يوجد في العالم غير طريق واحد ، ولا أحد يمكنه أن يسير عليه سواك . لا تسألي الى أين يؤدي هذا الطريق ؟ عليك أن تقطعيه .

« كل نفس شابة تسمع هذا النداء ليل نهار فترتجف ، لأنها تشعر بالقدر المقسوم لها من السعادة منذ الأزل عندما تفكر في تحررها الحقيقي ؛ غير أنها لن تبلغ هذه السعادة ما بقيت مأسورة في أغلال الخوف والآراء الشائعة . وكم تصبح الحياة مجدبة من كل معنى ومن كل عزاء اذا حرمت هذا التحرر ! فليس في الطبيعة مخلوق أولى بالرثاء أو أدعى للنفور والاشمئزاز من انسان تهرب من روحه الحارس وراح يطرف بعينيه فيما حوله ، ويتلفت مرة ناحية اليمين وأخرى لليسار أو الخلف . إن مثل هذا الانسان لا يستحق حتى أن نهاجمه ، لأنه مجرد قشرة خارجية منزوعة اللب ، ثوب بال منتفخ ملطخ بالألوان ، شبح بائس لا يستطيع حتى أن يثير فينا الخوف ، وهو يقينا لا يستثير فينا العطف أو الاشفاق »[1].

هذا الانسان الذي تحول الى قشرة خارجية منزوعة اللب انسان يخدع نفسه بنفسه . التصق قناع المنصب أو الوظيفة التي يؤديها في المجتمع بجلده حتى أخفي وجهه الحقيقي وتوحّد « بالدور » الذي يقوم به فاستبدله بذاته الأصيلة . واذا كان هذا الدور ضرورة تحتمها الحياة الاجتماعية ويفرضها التعامل مع العالم والناس ، فانه يصبح في الحالات المرضية قناعا تتخفى وراءه الشخصية أو بالأحرى تختفي فيه[2] . ولا شك في أن نيتشه قد سلط نيران غضبه على الأقنعة الكاذبة التي ارتداها الناس في عصره ، واستطاع أن يعرّي حضارته ويكشف عن العفن والفساد والانحلال والعدمية التي فغرت هاويتها

١ - النصوص المقتبسة من طبعة كارل شلشتا لمؤلفات نيتشه ، الجزء الاول ، ص ٢٨٧ وما بعدها والجزء الثاني ، ص ١٠ وما بعدها .

٢ - تناول علم النفس التحليلي هذا الموضوع وميز بين القناع أول Persona وبين الشخصية التي تعرف ذاتها . واذا كان ارتداء القناع يعبر عن ضرورة تحتمها الحياة الاجتماعية أو نوع من التنازل والتفاهم بين الفرد والمجتمع على الدور الذي يظهر به أمامه ، فان التوحد بالمنصب واللقب - كما يقول يونج - يغري أكثر الناس بحيث يتجردون من كل شيء فيما خلا القيمة التي يسبغها عليهم المجتمع أو التي انتزعوها منه بوسائل مشروعة أو غير مشروعة . ومن العبث أن نبحث عن الشخصية خلف هذه القشرة الخارجية ، لأننا لن نجد في معظم الاحوال غير انسان ضئيل يدعو للرثاء . لذلك كان المنصب - أو أيا كانت هذه القشرة - شديد الاغراء (يونج ، العلاقات بين الأنا واللاوعي ، المجلد السابع من المؤلفات الكاملة ، ص ١٥٨)

C.G. Jung; Beziehungen Zwischen dem Ich und dem Unbewussten G.W.; 7. S. 158.

المخيفة لتتردى فيها . فعل ذلك ليحمي « النفس الشابة » من لعنة الأقنعة والأدوار المتشابهة الى ما لا نهاية ، من السقوط والضياع وسط الجماهير المجهولة ـ كما سيقول هيدجر فيما بعد ـ من انكار الذات الأصيلة وتسليم قيادها للناس والرأي العام ، فعل ذلك لكي تقسو على نفسها وتقول لها : كوني نفسك !

ولكن كيف يعرف الانسان نفسه وهي شيء مظلم يلفُّه الغموض ؟ كيف تجد الذات ذاتها وتعثر على المعنى الأصلي والمادة الأولية لكيانها ؟ أتكون هذه الذات كامنة تحت قناع « الأنا » اليومية أم تكون متعالية فوقها ؟ أيمكن أن تصل في بحثها الى شيء يجعلها تهتف فرحة : ها أنت ذي حقا ، لقد اختفت القشرة !

ان كل شيء يتوقف في نظر « الخبير بالنفس » على أن يقوم الانسان بتحرير نفسه وتربية نفسه بنفسه . وليس معنى هذا أن « اللب » الانساني شيء يقبل الصياغة والتشكيل ، أو أن المربي صاحب نظريات يعلنها أو معلومات وتوجيهات يقدمها . فالذات الحقة تمتنع على « التربية » ، اللهم الا اذا فهمنا التربية بمعنى الخلاص والتحرير ، وعرفنا أن المربي هو المحرر ، وأن الفرد وحده هو الذي يمكنه أن يجد نفسه ، وهو الذي يتحمل مخاطر الطريق الى لقاء ذاته .

كيف يتسنى له أن يجدها ؟ هل يحفر في نفسه ويهبط الى أغوارها مع ما في ذلك التغلغل في الأعماق من خطر وعذاب ؟ ان نيتشه لا ينصح بذلك ، لا لأنه يقلل من شأن الأعماق التي غاص فيها أصحاب التحليل النفسي (فكم نظر في هاويتها وتاه في متاهتها !) ولكن « لأن كيانك أو جوهرك الحق لا يختفي في أعماقك ، وانما يعلو فوقك علوا لا حد له ، أو هو على الأقل يعلو فوق ما تتصور عادة أنه « أناك »،وهنا يعلمك مربوك الحقيقيون أن ذاتك تحرَّر ولا تربى ، وأن التربية الحقيقية هي تحرير الذات الحقيقية من كل زيف وتخليصها من الأعشاب والأوساخ والديدان التي تؤذي براعمها الرقيقة . . هي انسكاب النور والدفء ، انهمار المطر الليلي ، محاكاة الطبيعة والتضرع اليها حيثما كانت رحيمة كالأمهات ، وهي كذلك اكمال للطبيعة عندما توقف نوباتها الفظيعة القاسية وتوجهها الى الخير ، وعندما تسدل حجابا يخفي ظواهرها الغادرة وغباءها المحزن » . وينصح الفيلسوف بما يشبه العلاج النفسي عندما يطلب من « النفس الشابة » أن تدير « أهم استجواب » مع نفسها وتنظر الى الحياة التي عاشتها متسائلة : ما الذي أحببته حقا حتى الآن ؟ ما الذي جذب روحك اليه وسيطر عليها وأسعدها في آن واحد ؟ تأمليها مجتمعة ووازني بينها ، فربما كشفت لك طبيعتها وتتابعها عن القانون الاساسي لذاتك الحقيقية . انظري اليها كيف يكمل بعضها بعضا ويتفوق بعضها على بعض ، وكيف تكوِّن السلم الذي صعدت عليه حتى الآن لترتفعي الى ذاتك .

وماذا يجد المرء اذا ارتفع الى الذات الحقة ؟ سيجد أن التفرد المنتج الخلاق هو لبُّ كيانه . واذا ما تم لديه الوعي بهذا التفرد جللته هالة غريبة من الضوء ، هي الهالة التي تحيط بكل ما هو خارق للمألوف . لن يطيقها معظم الناس لأنهم بطبعهم كسالى ، ولأن ذلك التفرد تطوقه سلسلة من المتاعب والاعباء . لا شك أن هذا المتفرد الشامخ ، الذي ينوء بحمل السلسلة الثقيلة ، سيضحي بكل ما تشتاق اليه الحياة الشابة من مرح أو أمن أو رفعة شأن . سيكون التوحد هو نصيبه من الناس ، وسيجد نفسه يعيش في الصحراء والمغارة حيثما شاء أن يعيش . عليه عندئذ أن يكون حذرا فلا يستعبده شيء ، صامدا قويا لا يصيبه حزن أو اكتئاب . .

لقد شق طريقه بنفسه ، وتحمل كل المخاطر حتى وجد ذاته المتفردة ، فهل كثير عليه أن يتمسك بهذا الوجود الذي لا يستبدل به غيره ؟ أليس من الطبيعي أن يتقبل كل ما يفرضه عليه من أعباء وأقدار كأنه جزء لا

يتجزأ من « لبّ كيانه » ؟ بيد أن الوعي بالتفرد لا يعني الا التوحد . وتجربة الانسان على طريق النضج ومعرفة النفس تجربة لا تنقل للاخرين ، اذ يتحتم على كل فرد أن يخوضها بنفسه . ولهذا أيضا تخلق رغما عنه مسافة بعد تقصيه عن الناس . وقد تنمو الاشواك فيزداد توحده . وقد يكون من سوء حظه أن يعيش في ظل حكومة مستبدة ومجتمع أو رأي عام شديد البطش ، فلا يكون له ملجأ الا وحدته . ان من عادة الطغيان أن يحقد على الفيلسوف الوحيد ، لأن الفلسفة هي الملجأ الذي يلوذ به ولا يقوى الطغاة على النفاذ اليه . ولكنه لا يستطيع أن يلازم كهفه الباطن حتى لا يتعرض لأعظم الأخطار ، فهو مضطر للظهور بين الناس ، والارتباط معهم بالصلات التي يفرضها المولد والنشأة والتربية والمصادفة وتطفل الاخرين . ولكن الناس تتشكك في أنه يظهر غير ما يبطن ، ويرتابون في وحدته فيلقون شباك ظنونهم وسوء فهمهم على حركاته وسكناته ، ويتحيرون في تأويل سلوكه وهو الذي لا يبتغي غير الحقيقة والأمانة . عندئذ تتلبد سحب الاكتئاب فوق جبهته ، وتتكاثف المرارة في نفسه فيصبح كالبركان الذي يهدد بالانفجار . ان الظهور ضرورة تفرضها عليه الحياة ، ولكنه يكره هذه الضرورة كراهة الموت . ولذلك يثار من وقت لآخر من هذه الوحدة التي فرضها على نفسه ، فيخرج من كهفه بملامح مفزعة ، وتتفجر كلماته وأفعاله ، وربما أهلك نفسه بنفسه .

هل كان نيتشه يتنبأ بالصراع الذي سيخوضه مع عصره وحضارته ، أم كان يعبر عن تجربته وقدره الشخصي الذي جعله يحطم نفسه بنفسه ؟ انه يصف حالة الانسان الذي يلوذ بكهف الباطن . وربما تصورنا أنه سبق علم النفس التحليلي الى وصف النمط الانطوائي أو المنطوي . غير أنه يهدف في الحقيقة الى شيء أبعد من دلك . فالتوحد والاتجاه الى الباطن صفتان يطلقها على أصحاب الذوات المتفردة أو « أحرار الروح » ، لأنها علامة على التحرر الذي بلغوه بكدحهم ومعاناتهم ، وعلى الاخطار التي تهددهم بعد ان رأوا أبعد مما رأى غيرهم وعرفوا أكثر مما عرفوا . .

ولكن كيف تتحقق هذه الذات المتفردة ؟ في أي شكل من أشكال الوجود الفريد تكون ؟ متى يتخلص الانسان من أسر الطبيعة وضروراتها ؟ وما هي الخطوات التي يمكن أن تسير به على الطريق الى الذاتية الحقة والعقبات التي تحول بينه وبينها ؟

ليس الانسان واقعة بيولوجية ، ولا يمكن أن يفهم من خلال المقولات الطبيعية والحيوية . صحيح أنه يتكاثر باستمرار ، ولكن المهم أن يتصاعد هذا التكاثر الى أعلى ، وأن يواصل عملية التفرد وتحقيق الذات ولو كان ذلك في لحظات نادرة من ديمومته الممتدة . فالطبيعة لا تهتم بغير الانسان » وهي في اندفاعها نحوه تؤكد حاجتها اليه لتخليصها من لعنة الحيوانية . والوجود بأسره يجعل من الانسان مرآة ينظر فيها ليدرك أن الحياة لم تعد خالية من المعنى ، وأنها تظهر في صورته البشرية بكل دلالتها الجمالية والميتافيزيقية .

ولكن أين يتوقف الحيوان وأين يبدأ الانسان ؟ اننا نعيش الجزء الأكبر من حياتنا دون أن تتجاوز نظرتنا أفق الحيوان وما دمنا نسعى الى الحياة كما نسعى الى السعادة فنحن لم نتميز عنه الا بأننا نطلب عن وعي ما يطلبه بدوافعه العمياء . ونظل أفرادا وشعوبا نضطرب في دوامة الحياة وتضطرب بنا دون أن نتخطى الحيوانية ، بل نظل نحن أنفسنا الحيوانات التي تتعذب بلا معنى . . وتأتي لحظات ندرك فيها أن الطبيعة بأسرها ونحن معها تشرئب الى الانسان كشيء يعلو فوقها وفوقنا . وتتبدد السحب وينهمر الضوء الساطع وتتلفت حولنا وورائنا : لازالت الوحوش المفترسة تتجول في كل مكان ، ولازالت حركات البشر فوق الارض الموحشة ـ من بناء

مـدن ودول أو انهيارهـا وسحقها ، من حـرب وزحام وتجمع وتفرق ، من تآمر وتعاون وصراخ في المحنـة أو هتاف في النصر ـ لازالت كلها استمرارا للحيـوانية . وكـأن الانسان قـد نكص عـلى عقبيـه وأنكـر فـطرتـه الميتافيزيقية ، أو كأن الطبيعة التي اشتاقت اليه وعملت دهورا على ظهوره قد ارتجفت رعبا منه وآثرت الرجوع الى دوافعها اللاواعية . .

وأخيـرا تأتي لحـظة « التجربـة الكبرى » والمعـرفـة القصوى . لحظة تعرف الطبيعة أن الانسان هو هدفها ، ويعرف الانسان ضرورة أن يمتلك ذاته ويحققها ، ويعي ـ مرة أخرى في لحظات فريدة ـ أن كل ما نأتي وندع في حيـاتنا ، كـل لهـاثنـا الى المنصب والمكسب ومخـالـطة الناس ، بل كـل سعينا الى العلم نفسـه ليست سوى ألوان من التهرب من مهمتنا الأصلية ، والخوف من لقاء ذواتنا الحقيقية ، والفرار كل لحظة مما تريد كل لحظة من عمرنا أن تهمس به ، والتستر وراء أقنعة السخرة اليومية حتى لا تلمحنـا عين من عيـون الضمير المـائة . . ثم الرعب من السكون الى أنفسنا حتى لا نطفو فوق الموج ولا ننتبه من الكابوس . وهكذا تستبد بنا ظاهرة الخوف من لقاء ذواتنا فتشدنا قوى ترجع بنا الى حالة اللاوعي التي تميز الدافعية الحيوانية ثم لا تلبث الشوكة أن تؤرق نـومنا فجـأة وتنبهنا الى ضـرورة الارتفاع فـوق أنفسنا صعودا الى صيرورتنا الذاتية الحقة . .

هل يمكن أن نرتفع بأنفسنا ، أم أن هناك من يساعدنا على العلو والارتفاع ؟ هل يشير نيتشه بطريقته الحدسية الملهمة الى نوع من المعرفة الصوفية التي طالما أشار الى أسـرارها وطقـوسها في مـوكب الاحتفال بـرب النشوة والخلق المتجدد ديونيزيوس ، أم يـوحي الينا بضـرورة الدخول في مدارس التدريب الروحي (الذي يمـارسه رهبـان « الزن » ويـوصي به رودلف شتـاين)[٣]، أم يأخذ بأيدينا على طريق « التفرد » الذي وصفه « يونج » متأثرا به بغير شك ؟ المهم أنه دعانا الى ضرورة العلو الى وجودنا الذاتي والارتفاع فوق أمواج الأنـا اليوميـة التي تغرقنا صباح مساء ، كما نبهنا الى أولئك الذين يمكنهم أن يأخذوا بأيدينا على هذا الطريق الحتمي ، أولئك الذين ارتفعت اليهم الطبيعة نفسها في نهاية صيـرورتها نحـو ذاتها المتحضرة المبدعة .

من هم ؟ انهم الفيلسوف والفنان والقـديس . هم الأفراد العظام الذين أبدعتهم البشرية بعد عناء طويل . هم نماذج من « الانسان الأعلى » قبل أن يرفع الفيلسوف صوته بالدعوة اليه في « هكذا تكلم زرادشت » . ليسوا مجرد حالات استثنـائية ، بـل هم نماذج تخلقهـا الحياة

٣ ـ لم يثبت أن نيتشه قد عرف مدارس التدريب الروحي وممارساته عند طائفة « الزن » البوذية ولكن الثابت أنه لم يكف عن الاشادة بطقوس الاسرار الاغريقية واحتفالاتها وأماكنها وأبطالها الأسطوريين ، وذلك منذ أن حدد في كتابه المبكر الهام « مولد التراجيديا من روح الموسيقى » تلك الثنائية الاساسية التي يتقابل فيها رب الحقيقة والنشوة والبعث المتجدد « ديونيزيوس » مع رب النور والوضوح والفنون التشكيلية وناسج الاحلام الجمالية « أبوللو » وهي ثنائية أساسية في كل مؤلفاته التي دونها بعد ذلك الكتاب ، وتشهد على ارتباطه بالاسطورة وتأثيرها على وجدانه الواعي وغير الواعي ، بل على أفكاره الميتافيزيقية الرئيسية كارادة القوة والانسان الاعلى وعودة الشبيه الابدية ولا شك أن معظم العلماء والمفكرين الروحانيين الذين اهتموا بدراسة أسرار الشخصية الانسانية المتفردة الخلاقة (وخصوصا يونج ورودلف شتاينر (١٨٦١ ـ ١٩٢٥) مؤسس الانثروبوصوفيا وعلم الروح وصاحب المدرسة المشهورة الداعية للدخول في أسرار الروح وتطبيق الممارسات الروحية التي جمعت عناصرها من الفلسفات الهندية والغنوصية والمثالية ووحدتها في الخلاص المسيحي وطبقتها في ميادين اللغة والتربية والعمارة والرقص الايقاعي ـ الاوريثيمية) لا شك أنهم قد تأثروا قليلا أو كثيرا برؤى نيتشه ونظراته الملهمة في طوايا النفس البشرية (راجع على سبيل المثال بعض مؤلفات « جرهارد فير » عن نيتشه ويونج ورودلف شتاينر ومارتن بوبر وكذلك كتابه الذي أفدت منه أكبر فائدة في هذا البحث وهو « عليك أن تصير من تكون ـ كتابات نيتشه السيكولوجية ـ ميونيخ ـ دار كندلر ـ ١٩٧٦)

(*) Gerhard Wehr, Du Sollst der werden, der du bist. Psychologische Schriften von Friedrich Nietzsche. Munchen, Kindler Verlag, 1976.

وتحقق فيها معنى وجود الانسان وتصوغ معها التفكير والشعور والارادة على صورة جديدة . فالفيلسوف يجسد تعميق الوعي ، والفنان يشكل الوجود الجديد ، والقديس ينجز التحول . كلهم كامن بالقوة فينا ، وكلهم أقرب الينا مما نتصور . ومن يدري ؟ لعل نيتشه بالهامه العظيم قد استبق الاهتمام العلمي الحديث بأسرار الابداع ، دون أن يستطيع بطبيعة الحال أن يكون « عالم نفس » يحدد قوانينه وظروفه المواتية والانحرافات المرضية التي تعوقه . . . لقد أسند هذه المهمة الى الطبيعة التي تحتاج الى الفيلسوف لكي يعرّفها بنفسها ، وتتمثل في صوره الخالصة ما لم تستطع أن تراه بوضوح خلال صيرورتها القلقة ، كما تحتاج الى الفنان لكي يفصح عما عجزت عن الافصاح عنه ، ثم تحتاج الى القديس ليحول الأنا اليومية من احساسها الفردي الى الشعور العميق بوحدتها مع كل ما هو حي ، بل ليبلغ بمعجزة التحول الى الغاية الاخيرة من « لعبة الصيرورة » ، ألا وهي تحقيق الانسان المبدع الذي تندفع اليه الطبيعة ليخلصها من نفسها . . .

●●●

- ب -

هل بدأ نيتشه نفسه يخطو على الطريق الصعب نحو ذاته الحقيقية ؟ اذا كانت النصوص التي استوحيناها على الصفحات السابقة من كتابه « تأملات لغير زمانها » تشهد على عثوره على علامات هذا الطريق ، وتبين بأسلوبها الخطابي والتعليمي أنه عقد العزم على تربية نفسه بنفسه وخوض مشقة الكفاح على الدرب المفضي الى ذاته ، فان كتابه التالي (انساني انساني جدا الذي بدأه سنة ١٨٧٦ وأتمه سنة ١٨٧٨) يسجل - كما يقول - في كل حكمة منه بل في كل عبارة انتصارا حققه على طريق العذاب نحو الذات ، بعد أن راح ينفض عنه كل ماهو غير أصيل وغير حقيقي . صحيح أنه لم يبلغ بعد مرحلة الالهام المتدفق الذي سيفاجئه عند كتابة « هكذا تكلم زرادشت (بين سنتي ١٨٨٣ و ١٨٨٥) ، ولكنه قد شرع خلال الفترة التي قضاها في تدوين هذا الكتاب في التخلص من كثير من أعبائه وأغلاله ، فقاطع صديقه القديم فاجنر قطيعة نهائية (١٨٧٨) وقدم استقالته من عمله المرهق البغيض كأستاذ للغات الكلاسيكية في جامعة بازل (١٨٧٩) ، وراح يتابع رحلاته المضنية وجولاته الوحيدة على جبال الالب في ايطاليا وسيلز ماريا ، ويقاسي الالام التي لا تطاق من مرض عصبي وراثي أوشك أن يحطم رأسه ويعمي عينيه قبل أن ينهار في « تورين » وتبدأ كارثة جنونه في يناير ١٨٨٩ . . لا عجب بعد هذا أن نجد في هذا الكتاب كيف بدأت الأزمة وبدأ معها الطريق الى الذات الحرة المبدعة التي راحت تنضج شيئا فشيئا على نار الألم والوحدة ، وتفرح الى حد النشوة بشرارات الالهام المنطلقة من قبس أو نبع مقدس كان يخشى عليه أن يخمد أو يغيض[٤].

●●●

النفس سرّ مغلق . هي عالم كامل من الأحوال الباطنة . و « الخبير بالنفوس » يلاحظها ويحاول أن يسبر أغوارها كما يحاول أن يرتفع فوقها ويرقى الى « ذاتها » الحقة . . ماذا هو صانع مع الاختيار العسير بين الطريق الهابط والطريق الصاعد ؟ أيشفق على نفسه من الأول وهو الذي تعذب على أشواكه وفي متاهاته كما لم يتعذب غيره ؟ أم يشفق عليها من الثاني وهو الذي طالما اجتاز الشعاب الوعرة وتجول وحيدا فوق القمم ؟ أم أن

٤ - يستشهد نيتشه في هذا بكلمات لشاعر الالمان الاكبر « جوته » الذي كان يجسد في نظره الانسان المتفرد ، أي الانسان الخارق والخالق في آن واحد . « لقد قلت مرارا وسوف أكرر ما قلته ان فن الشعر الدرامي هو الغاية النهائية من وجود العالم والبشر أما كل ما عداه فهو باطل »

الطريق الهابط والطريق الصاعد طريق واحد في الحقيقة كما قال حبيبه ونظيره الاغريقي هيراقليطس ؟!

النفس سرٌ والسر مفهوم ديني كان له شأن كبير في الحضارات القديمة . فقد حدد الناس أماكن مقدسة لا تطؤها الا أقدام السالكين ، وأحاطوها بأسوار التحريم الالهي الذي كان يحظر على غيرهم دخولها ، ويبث في صدورهم الرعدة والقلق اذا اقتربوا منها . وما لبث هذا التحريم أن انتقل الى علاقات أخرى (كالعلاقات الجنسية التي ظلت وقفا على الكبار الناضجين وحراما على صغار السن الذين صور لهم أولئك الكبار أن الالهة نفسها تقدسها وتحميها وتسهر في مخدع الزوجية على حراستها ! وكذلك علاقات الملكية التي حددت أملاكها منذ البداية ووضعت حولها الأسوار وأحاطتها بهالة الهية من القوة والسر ، وقل الشيء نفسه عن مقر الحاكم أو الملك وعرشه وقصره وأعماله وكلماته . . . الخ) كل هذه كانت حرمات محرمة على الرعايا والاتباع دون السالكين . ولازالت لها آثارها ورواسبها الباقية عند شعوب عديدة ان لم يكن عند كل الشعوب . وظلت النفس كذلك سرا محرما على غير الحكماء والعالمين ببواطن النفوس ، سرا اعتقد الناس دهورا طويلة أنه من أصل الهي ولا يليق بأحد غير الالهة أن يتصل به ، حرما مقدسا يثير في الناس مشاعر الرهبة والحيرة والحياء(٥).

ولهذا بقي الانسان حتى اليوم محصنا من نفسه أمام كل محاولة منه لمحاصرة نفسه واستطلاع أسرارها ، فهو في العادة لا يدرك منها أكثر مما يدرك من أعماله الخارجية : « إن الحصن الذي تعتصم به نفسه موصد الأبواب في وجهه ، خفيٌ ومختف عن بصره ، اللهم الا اذا تطوع الاصدقاء والاعداء بالقيام بدور الجواسيس لكي يرشدوه للطرق الخفية التي توصله الى نفسه » . .

ما الذي جعله ينشط هذا النشاط كله لتحصين نفسه من نفسه ؟ المسئول عن هذا هو نشاطه نفسه ! فهو يستغرقه فيحكم حوله أغلال التعود ويصنع قضبان سجنه دون أن يدري . ويزداد فعله ونشاطه فتزيد عبوديته وسخرته . انه الموظف النشط ، والتاجر الذي لا يتوقف عن العمل ، والعالم الذي لا يكل من البحث ـ هم أفراد النوع العامل كالنمل أو النحل ، لكنهم ليسوا بالافراد المتفردين من بني الانسان (فهم من هذه الناحية كسالى !) من سوء حظ هؤلاء « الفعالين » أن فعلهم غير عقلي أولا نصيب للعقل فيه . وتخطىء لو سألت أحد رجال المال والأعمال والبنوك من الذين لا يكفون عن جمع المال عن الهدف من فعلهم ، لأنه خال من العقل ، ولأنهم وأمثالهم يدورون كما يدور الحجر حسب « غباء الميكانيكا » ! وليتهم يعرفون أن القليل من التفكير والاخلاد الى السكينة يمكن أن يشفي جميع أمراض النفس ، وأنهم لو عقدوا النية على استخدام هذا الدواء لاكتشفوا فائدته، وليت الأمر كان مقصورا على هؤلاء الفعالين بلا كلل ولا ملل . انه طابع الحضارة الحديثة التي تحولت الى حضارة الفعل والحركة والقلق ، حتى لقد أوشكت الفصول نفسها أن تتدافع وتهرول آخذة بخناق بعضها . وتزداد هذه الحركة فيزداد معها القلق ، وتتحول حضارتنا أو مدنيتنا الى بربرية جديدة . فلم يحدث أن طغت قيمة الفعل والحركة والنشاط كما طغت على هذا العصر . والنتيجة أن يفتقد الهدوء الضروري للتأمل ، وأن تضيع في طاحونة الفعل العقيم قيمة فعل أسمى منه ، ونعني به الفعل المتفرد الذي يهبط بنا الى منابعنا المتفردة أو يعلو بنا الى ذواتنا الأرقى . . (والأمر هنا هو أمر مفارقة لابدٌ منه : هبوط الى الأعلى ، وعلو الى الأدنى . . .) .

---

٥ ـ الجدير بالذكر في موضوع الحرم والتحريم أن نيتشه يشير الى أن اللغة التركية تسمى مخدع الزوجية الحريم وتستخدم الكلمة نفسها التي تسمى بها الحرم في المسجد أو قدس الاقداس فيه . ولا شك أن نيتشه قد أراد بهذه الملاحظة الذكية أن يربط بين الحرم والتحريم في التصور الاسلامي كله وان أخطأه التعبير وقصور الفهم للاسلام .

علينا اذن أن نتحرر من هـذه العبودية . فالنـاس ينقسمون اليوم كـما انقسموا في كـل الأزمنة الى عبيـد وأحرار . « ومن لم يملك ثلثي يومه ليفرغ الى نفسه فهو عبد ، وليكن من رجال الحكم أو التجارة أو الادارة أو العلم أو ما شاء أن يكون » . ان نشاطه الدائب وفعله المستمر لا يعفيانه كما قلنـا من أن يوصف بـالكسل ، وكسله يرين على أعماق نفسه ويمنعه من أن يغترف الماء من نبعه الخاص . . لقـد أصبح النـاس ـ حتى العلماء منهم ـ يتنافسون في العمل ويتسابقون على تحقيق الرقم القيـاسي فيه ، ويتصـورون أنـه يحقق لهم المتعـة التي يحققها لغيرهم . والواقع أنهم ينسون متعة أخرى أجدر بهم ، متعـة لا ينالهـا الا القادرون عـلى « التفرغ » أو « الفراغ » بالمعنى الذي فهمه منها حكماء الاغريق ، من ترك النفس للتأمل والنظر في نفسها وفي كل شيء . واذا صح ما يقال من أن الفراغ مفسدة وبداية كل الرذائل ، فالاصح من ذلك أنه أقرب ما يكون الى كل الفضائل . والانسان المتفرغ أفضل دائما من صاحبه النشط الفعال (ولا ينسى الكسالى أنهم مستثنون من حديثنا عن الفراغ بالمعنى الذي ذكـرناه !) ولا يتصـور أصحاب التـأمل والنظر أن الفراغ أو التفرغ معناه انتظار الالهام المفاجيء وكأن الأفكار المبدعة في الفن والأدب والفلسفة معجزات أو نعم تهبط من السماء . . ان مخيلة الفنان أو المفكر تُنتج بـاستمـرار ويتـراوح انتـاجهـا بـين الجيـد والمتـوسط والرديء . ولكن ملكة الحكم المدربة لديه الى أقصى درجة هي التي تختار وتحذف وتؤلف وتربط . لقد كان كبار المبدعين دائما من كبار العاملين المجتهدين . . ولم يقتصر عملهم وجهدهم المستمر على الابتكار بل امتد كذلك الى الحذف والمراجعة والتشكيل والتنظيم والجمع والاختيار . .

يلهث الفعالون والعمليون كل لحظة وراء ما يسمونه « التحقيق » أو « النفع » و « الانجاز » و « النجاح » ، ولكنهم في لهـائهم المسعور يضيعـون اللحظة والـزمن والحياة . .

فالحياة تتألف من لحظات نادرة فريدة ممتلئة بـالمعنى والدلالة ، وبجانبها فترات استراحة تراودنا فيها عـلى أحسن الأحوال ظلال تلك اللحظات النادرة .

فـالحب والـربيـع ، واللحن الجميـل ، والجبـل ، والقمر ، والبحر ـ كلها تتحدث الى القلب مرة واحدة لا تتكرر ـ هذا اذا تحدثت اليه أصـلا ! وأكثر النـاس لم يجربوا تلك اللحـظات، ولهذا يعيشـون ويموتـون كأنهم فترات استراحة وسكون في سيمفونية الحياة الحقة . واذا كانوا لم يعرفوا تلك اللحظات التي تفيض في حديثها من القلب الى القلب ، فأولى بهم ألا يعرفوا تلك اللحظة التي يتـواصلون فيها مـع « الذات الأعـلى » ـ وهي في الوقت عينه الذات الحقة الحميمة ـ اللحظة التي يطرح فيها الانسان عبوديته ويصبح هو الانسان نفسه . . ان أصحاب الطبائع الفعالة الناجحة لا يسيرون على الشعار القديم « اعرف نفسك بنفسك » بل يبدو أنهم يطيعون هذا الأمر الذي يلح عليهم : « ردْ نفساً ، تصبح نفساً » ، ويبدو كذلك أن القدر قد ترك لهم حرية الاختيار ، على حين أن المتأملين من أصحاب الطبائع غير الفعالـة قد اختاروا ذلك الشعـار القديم منـذ اللحظة التي ولـدوا فيها . .

مـاذا بقي لمن يحيا للمعـرفة وحـدها ؟ مـاذا يصنع أصحاب العقل الحر والوجدان الحر ؟

ان أوضاعهم في المجتمع والدولة ليست هدفهم من الحياة ، وانما هي الهدف الخارجي لها ، ولهذا يقنعون بعمل متواضع أو ثروة قليلة تكفيهم مئونة العيش . وهم لا يتقلبون بتقلب النظم السيـاسية ولا يتحـولون مـع تحـولات القيم والمواقف من الخيـرات المـادية . انهم يدخرون طاقتهم ونَفَسهم الطويـل للغوص في عنصـر المعرفة ، ورؤ ية الأساس والقرار رأي العين . . وهم

بـطبيعة الحـال قادرون عـلى الحب ، لكن حبهم حذر قصير الأنفاس ، لأنهم لا يـريدون أن يتـركوا أنفسهم لعـالم الميول والـدوافع العميـاء . سيفعلون ذلك وهم واثقون أن رب العدالة ينصف أولياءه من الأصوات التي تتهمهم بـالعجز عن الحب أو الافتقـار اليه . وهم في حياتهم وتفكيرهم يتسمون بنوع من البطولة المهذبة التي تأبى عليهم التهالك على اعجاب الجماهير على نحو ما يفعل اخوتهم من أصحاب الغرور والفجاجة ، ولهـذا كان دأبهم السعي في هذا العالم والخروج منه في صمت وسكون . . ومهما تكون المتاهات التي يجوسون فيها ، والصخور التي يحفرون في ثناياها مجرى لأنهارهم ، فانهم لا يكـادون يظهـرون للنور حتى يـواصلوا طريقهم في صفاء ، وخفة ، وبلا ضجيج ، ويتركوا ضوء الشمس يداعب أعماقهم الدفينة . .

هكذا يتقدمون في ثقة وكبرياء على طريق الحكمة . . ان الواحد منهم ليقول لنفسه : أيا ما كنت فاجعل من ذاتك نبع تجربتك ! أنفض عنك السخط ولا تقس على نفسك ، فيز بنبيك في كل الأحـوال سلم من مائـة درجة ، في امكانك أن ترقاه لتبلغ المعرفة . ان العصر الـذي تتهمه بـأنه ألقى بـك بين أنـاس لا تـطاق ولا تحتمل ، هذا العصر يباركك من أجل هذا الحظ نفسه . انه يناديـك قائـلا : لقد كتب لـك أن تمرَّ بـألوان من التجربة ربما لا تتاح للناس في عصور تـالية . لاتقلل كذلك من شأن تجاربك الدينية ، واعلم أنها قد هيأت لك مدخلا أصيلا الى الفن . أليس في استـطاعتك ، بمساعدة هـذه التجارب نفسهـا ، أن تتابـع المسافـات الشاسعة التي قطعتها البشرية في عهود سالفة بمزيد من الفهم والتعاطف ! ألم تَنْمُ على هـذه الأرض نفسها ، هـذه الأرض التي استشـرى فيهـا الـزيف فـأثـارت سخـطك ، كثير من الثمـرات البديعـة التي أنضجتها حضارة سابقة ؟

حاول أن تجوب الدروب التي قطعتهـا البشريـة في مسيرتها الرائعة المعذبة عبر صحراء الماضي ، وستجد أنك قد عرفت معرفة أكيدة أن البشرية لا يمكنها أو لا يجـوز لها أن تعـاود السير عـلى تلك الـدروب . وكلما حاولت بكل طاقتك أن تـطلع على عقـدة المستقبل ، صارت حياتك أداة أو وسيلة للمعرفة . ففي يدك أن تجعل من كل ما جربته من محاولات وأخـطاء ، وخيبة أمل وانفعال ، وحب وأمل ـ في يدك أن تجعله جزءا لا يتجزأ من هدفك . وهذا الهدف النهائي هو أن تكون أنت نفسك حلقة ضرورية في سلسلة الحضارة ، وأن تستدل من هذه الضرورة على الضرورة التي تحكم مسيرة الحضارة الشاملة . وعندما يشتـد بصرك ويقـوى على النظر في قرار النبع المظلم لكيـانك ومعـارفك ، فـربما تنعكس على مرآته نجوم الحضـارات التي ستزدهـر في المستقبل . هل تعتقد أن مثل هذه الحياة التي تتجه الى مثل هذا الهدف حياة مضنية جرداء ؟ ان خطر على بالك هذا فلم تتعلم بعد أن عسل المعرفة أعذب من كل ما عـداه ، وأن سحب الغم الملبـدة هي الضـــروع التي تستطيع أن تمد اليها يديك لتحلب منها اللبن الشهيَّ . فاذا جاءت الشيخوخة لاحظت أنك قد استجبت لنداء الطبيعة التي تسيطر على العـالم كله عن طريق اللذة ، وستجد أن الحياة التي يمتد طرفها في الشيخوخة هي نفس الحياة التي يمتد طرفها كذلك في الحكمة ، في ذلك النور الـرقيق الذي يسـطع من النشوة الـروحية الـدائمة . وسوف تلتقي بالشيخـوخة والحكمـة معا عـلى منحدر واحد من جبل الحياة،فهكذا شاءت لك الطبيعة . عندئذ يكـون الحين قـد حان ولا وقت للغضب من اقتـراب ضباب الموت . فلتكن آخر حركة تقوم بها هي الاتجاه الى النـور ، وليكن آخـر صـوت تلفـظه شهقـة فـرح بالمعرفة . . .

●●●

- ج -

وتنضج الثمرة ويبزغ « الفجر » (وقد ألفه نيتشه بين سنتي ١٨٨٠ و ١٨٨١) . وتصبح معرفة الذات هي غاية سعي الانسان وهدف « العلم كله » : « فالانسان لا يتوصل الى معرفة ذاته الا بعد أن ينتهي من معرفة الاشياء ، اذ لا تخرج الاشياء عن أن تكون هي حدود الانسان » . ويظهر الألم في ضوء جديد ، ويكتسب العذاب والمرض قيمة جديدة . فلقد نشأت أفظع الأمراض التي عاناها الانسان من محاولته الدائبة للتغلب على المرض . ويمر الزمن فتصبح وسائل علاج المرض وتسكينه أسوأ أثرا من المرض نفسه . وتصبح أقصر الطرق التي ينصح بها « أطباء الروح » (كالمخدرات التي تسبب المرض بالتعود عليها كما تسببه بالحرمان منها) أقصر طريق الى أن تترك الانسانية طريقها ثم تفقده . ولهذا يحتم الواجب على الأطباء الجدد أن يعرفوا أن المرض طريق ، وأن الحياة بطبعها طريق يجتازه الفرد مهتديا بنوره الباطن . وعليه اذا أراد أن يحقق سعادته أن يزيح « التعليمات » و « التوجيهات » عن طريقه ، لأن سعادته الفردية لا تنبع الا من ذاته ، ولا تخضع الا لقوانينه الخاصة التي يجهلها كل من عداه . هذه التعليمات والتوجيهات التي تفرض عليه من الخارج وتوصف في العادة بأنها « أخلاقية » هي في الواقع موجهة ضده ولا تحقق سعادته ولا سعادة الانسانية . والعذاب الذي لابد أن يقاسيه لكي يصير ذاته ويعرفها هو الذي يحرر نظرته الى الاشياء المحيطة بها ، ويمحو « ألوان السحر الكاذبة الصغيرة » التي تسبح فيها . وهو الذي يخلصه من الواجبات والعادات التي اكتسبت رداء الاخلاقية والاخلاق ، وينبهه الى ضرورة الشروع في قلب جميع القيم التي أسفرت عن وجهها فبدت مجرد أشكال من التحيز .

وأول خطوة على هذا الطريق الى « عالم الذات المجهول » هي تعميق ما نسميه بالوعي والعلو فوقه والغوص تحته . فمعرفة الذات لا يمكن أن تقتصر على عالم الوعي في حياتنا اليومية المألوفة ، وما نسميه « الانا » لا يعبر أبدا عن الانسان في كليته . كان أصعب شيء على الناس منذ أقدم العصور الى الان أن يفهموا مدى جهلهم بأنفسهم ! لا بالقياس الى الخير والشر ، بل بالقياس الى ما هو أهم من ذلك بكثير.ولا يزال الناس يحيون على ذلك الوهم العتيق الذي يصور لهم أنهم يعرفون السلوك الانساني تمام المعرفة ويعلمون على وجه الدقة كيف يتم في كل الأحوال . انني أعرف ما أريد ، وأعرف ما فعلت ، وأنا حر مسئول عنه ، كما أدرك مسئولية الاخرين . في امكاني أن أحدد جميع الامكانيات الاخلاقية وجميع الحركات الباطنية التي تسبق السلوك وأن أسميها باسمائها ، لتفعلوا ما تشاءون وليكن مسلككم ما يكون ، فاني أفهم نفسي من خلاله كما أفهمكم جميعا ! هكذا كان يفكر كل انسان قديما وهكذا يفكر اليوم كل انسان على وجه التقريب ..

ولكن مهما بلغت معرفة الانسان بنفسه ، فان صورة « الدوافع التي تكون حقيقته » تظل في ذهنه ناقصة الى أقصى حد . فهو عاجز عن تسمية تلك « المخلوقات الغليظة » بأسمائها ، جاهل كل الجهل بعددها وقوتها ، ومدِّها وجَزْرها ، وتشابكها وتفاعلها وحروبها الخفية غير الواعية . وأهم من ذلك أن قوانين « تغذيتها » تظل غائبة عنه . فالمصادفة وحدها هي التي تتولاها . ونحن نجرب ما نجرب في حياتنا اليومية ونقدمه فريسة لهذا الدافع أو ذاك . والدافع يلتهم الفريسة في نهم ، ويتم هذا دون سياق أو اتساق مع حاجات الدوافع مجتمعة الى الغذاء . وهكذا يحدث أحد أمرين : فاما أن تجوع بعض الدوافع وتضمر ، أو يتشبع بعضها الآخر الى حد التخمة .. وتواصل يد عمياء تفريق الطعام من تجاربنا اليومية دون حساب للجائع أو المتخم ، ويخضع مجموع

الدوافع للمصادفة نفسها التي تتحكم في وجوده وصيرورته ، كما تتحكم في إشباعه أو جوعه وعطشه . . ويستمر كل ذلك أثناء اليقظة حتى يصاب الانسان بالركود والهمود ويستسلم للنوم فتقوم الاحلام أثناء الليل بدور « التعويض » عن « الغذاء » الذي افتقده أثناء النهار . . وماذا تكون الاحلام التي نبكي فيها أو نضحك ، نسمع أعذب الألحان أو نحلق كالنسور فوق ذرى الجبال ، ان لم تكن أنواعا من التنفيس عن دوافعنا الكامنة ، وتأويلات غاية في الحرية والتعسف للاستثارات العصبية وحركات الدم والاحشاء وضغط الأذرع والأغطية وأصوات الرياح أو الاجراس المنحدرة من الأبراج . . وغيرها مما نحسه أو ينتهي الينا أثناء النوم ؟ أليست كلها تأويلات مختلفة باختلاف الدوافع لنص واحد بعينه ؟ ألا يمكن أن نقول نفس الشيء عن الدوافع التي تحركنا أثناء اليقظة وتقوم بدورها بتأويل استثاراتنا العصبية وتغير أسبابها حسب الحاجات الملحة اليها ؟ وهل تخرج أحكامنا وتقويماتنا الاخلاقية عن أن تكون صورا وتخيلات عن أحداث فسيولوجية نجهلها ، ونوعا من اللغة التي تعودنا عليها وأطلقناها على تنبيهات عصبية معينة ؟ وهل نعدو الحقيقة اذا قلنا في النهاية ان وعينا المزعوم كله ليس سوى تعليق خيالي على نص غير معروف أو غير قابل للمعرفة وان كنا نحسه ونشعر به(٦)؟ ما العمل اذا كنا نحن جميعا لا نعرف أنفسنا ولا نحاول أن نعرفها ؟ اذا كنا نجهلها ونتجاهلها ، نتهرب منها ونشفق من قسوة الطريق الصاعد أو الهابط اليها ؟

لا مفر كما أسلفنا من أن « نربي » أنفسنا . وآفة التعليم والتربية في كل مكان هي هذه : ما من انسان يريد أن يتعلم أو يعلم غيره كيف يتحمل ألم الوحدة ، وما من معلم يريد أن يعطي بغير أن يمنّ على تلميذه . ان المعلم الحقيقي يهدي ويفرح بأنه ازداد فقرا عما كان عليه ، وهو يأخذ بيد التلميذ الى ذاته ليتركه لصمته ووحدته معها . ويساعده على الاغتراف من منبعه واكتشاف كنوزه ثم ينسل بعيدا دون أن يشعره بأنه ساعده في الحفر عن هذه الكنوز ، بل دون أن يجعله يشعر بوجوده ! لقد عرف نفسه فاستطاع أن يعرف الاخرين بأنفسهم . ثم اقتضته الحكمة أن يسكت فلا يتطفل عليها أو عليهم . لقد جرب أعمق التجارب واهتز وزلزل من جذوره حتى صح وشفي وخرج بابتسامة متألمة الى الحرية وصفاء السكينة ، حطم أغلاله وتحمل سخرية الذين راحوا يشيرون اليه هازئين : ها

٦ ـ إن أفكار نيتشه عن بناء الدوافع وصراعاتها الخفية وعن الوظيفة التعويضية للاحلام تدل دلالة واضحة على قربه الشديد من أصحاب التحليل النفسي أو ما يسمى في المصطلح الالماني « علم نفس الاعماق » ، بل لعله يتجاوز القرب الى حد التمهيد لبعض مصطلحاته ونظرياته كما أشرنا مرارا والشيء العجيب حقا أن نيتشه يحمل الانسان مسؤولية أحلامه ! فهو في احدى فقرات كتابه « الفجر » (الجزء الاول من طبعة شليشتا ، ص ١٠٩٨ وما بعدها) يقول مانصه · انكم تريدون أن تتحملوا مسؤولية كل شيء . لكنكم لا تتحملون مسؤولية أحلامكم ، يا لهذا الضعف التعس ! ويا للعوز الى الشجاعة الحقة ! ما من شيء يعبر عن دواتكم أكثر من أحلامكم ! ما من شيء سواها هو عملكم ! فأنتم مادتها ، وشكلها ومدتها ، أنتم فيها الممثلون والمتفرجون وانكم في هذه الملاهي لتكونون أنتم أنفسكم . ومع ذلك فانكم هنا تتهيبون من أنفسكم وتخجلون منها . حتى أوديب ، أوديب الحكيم قد استطاع أن يهل العزاء من الفكرة القائلة بأننا لا نملك شيئا من أمر أحلامنا ! ويستنتج نيتشه من هذا أن أغلبية الناس على وعي تام بأحلامهم البشعة ، وأن تنكرهم لأحلامهم وهربهم من تحمل مسؤوليتها هو الدليل الاكيد على غرورهم . وليس من قبيل المصادفة أن نجد فرويد يخصص فصلا مستقلا لموضوع المسؤولية عن مضمون الاحلام (وذلك في اضافاته الملحقة بنظريته عن تفسير الاحلام ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الرابع عشر ، ص ٥٦٥) ويقول بالحرف الواحد : « من الطبيعي أن يتحمل الانسان مسؤولية أحلامه السيئة ان هذه الاحلام في كل الاحوال جزء منا ومهما حاولت انكار الجانب السلبي مما يصدر عن لاوعي ، ففي امكاني أن أعرف أن هذا الذي أنكره ليس « كائنا » في فحسب ، بل ان فعله وتأثيره يصدر أحيانا عني » .

Sigmund Freud; Einige Nachtrage Zum Ganzen der Traumdeutung. G.W. XIV, S.565

واذا كان التحليل النفسي قد نبه الى أن الشعور بالذنب مصاحب لكل أنواع العصاب والذهان ، فان الطب النفسي ـ الجسمي الحديث (وخصوصا عند لودفج بنسفانجر) قد أكد هذه الحقيقة بالنسبة للأمراض النفسية والعضوية .

هـو يثبت خيبته الكبـرى ! اذ كيف يتعود امـرؤ عـلى الأغلال ثم يذهب به الحمق الى تمزيقها ؟

ومع ذلك فقـد وجد الشجـاعة لكي يخـطو الخطوة الحاسمة على طريقه الخاص عندها تكشف له السر : تخلى عنه أولئك الذين كانوا أقرب الناس اليه ، تعالوا عليه وتصوروا أنه أهانهم . والغريب أن أفضل من فيهم لا يزال يتوقع منه أن يعثر على الطريق الصحيح ويرجع اليه ـ وكأنهم يعرفون هذا الطريق خيرا منه ! لهذا آثر الوحدة ورجع الى صحرائه . تركهم وهو يقول لنفسه : انني متعجل . لابد أن أنتظر نفسي . سيتأخـر الوقت قبـل أن ينبثق الماء من نبـع ذاتي ويـظهـر الى النـور ، وسيكون عليّ في أغلب الأحيان أن أتحمل ألم العـطش أكثر مما أتحمل الصبر . لهذا أذهب الى وحدتي ـ لكي لا يكتب عليّ أن أشرب من مستودع كل انسان . انني أحيا بين أغلب الناس كما يحيا أغلب النـاس ولا أفكر كـما ينبغي أن أفكر ـ ويمضي الوقت فاشعر دائما كأن هناك من يـريـد أن ينفيني بعيـدا عن نفسي وينهب مني ذاتي ـ وهنالك أحقد على كل انسان وأخاف من كل انسان . عنـدئذ أحتـاج الى الصحراء لكي أعـود الى نفسي . أحتاج الى الوحدة لأكون ذاتي . .

●●●

ـ د ـ

وتشرق الشمس على من طلع عليه الفجر وتشع بنور جديد . وتغمر المفكر الوحيد نشوة فرح لم يعـرفها من قبـل ، فيدون في صيف عـام ١٨٨١ / ١٨٨٢ كتـابـه « العلم المرح » خلال اقامته في منطقة سيلز ـ ماريا ، بين الجبـال التي سيلقي فيها زرادشت بعـد سنـوات قليلة ليبشره بالانسان الأعلى . . وعنـوان الكتاب يشـير الى التراث البروفنسالي للتروبادور وان كانت المحبوبة فيـه مختلفة عن تلك التي تغنى بها « مطربو الدور » . . اذ أن العاشق قد تيمه محبوب لن يظهر الا في المستقبل ، أو ان شئت فان المحبوب هو المستقبل نفسه . ولهذا فان الحكم المنشـورة في هذا الكتـاب أشبه بـاللحن الممهد للقـادم الجديد ، كما أن الحكيم الذي تعذب باستكناه أغوار الوعي والبحث عما تحته ووراءه قد وضع كل خبرته في استقبال هذا الأمل المنتظر .

وتعـزف بعض الحكم على الـوتر القـديم ، وتعاود الالحاح على صيرورة الذات الى ذاتها : « ما الذي يقوله ضميرك ؟ ـ عليك أن تصير أنت نفسك ! لا تتردد . . واحفر في عمق الأرض . حيث وقفت فتحتك نبع ! أما الاشباح السود فدعها لا تهتم بصيحتها : لا يوجد شيء تحتك الا نيران جهنم ! . . » وتتـردد بعض الأصوات التي سمعنـاها في الكتب السـابقة في صيـغ أخـرى : فصـوت يؤكـد ارتبـاط النفس والجسـد (أو الجـانب السيكوسوماتي) تأكيدا يذهلنا لو تأملناه على ضوء علم النفس الحديث : « ليس من حقنا نحن الفـلاسفة أن نفصل بين النفس والجسد ، ولا بين النفس والروح . فلسنا ضفادع مفكرة ولا أجهزة تقـرير وتسجيـل ذات أحشاء باردة ـ ان علينا أن نلد أفكارنا من آلامنا ، علينا أن نرعاها رعاية الامهات ونبذل لها كل ما نملك من دم وقلب ونار ، ولذة وحماس وعذاب وقدر . . معنى الحياة في نظرنا نحن الفلاسفة هو أن نحول كياننا بأسره الى نور ولهب ، كما نحول كل ما يتصل بنا أو يصيبنا ، ولن نملك غير ذلك . أما عن المرض فهل يمكننا أن نستغني عنه ؟ ان الألم العظيم ، الالم الطويل البطيء الذي نحترق فيه كما يحترق الخشب الاخضر ، هو الذي يلزمنا بالهبوط الى أعماقنا الاخيـرة . . ويتردد صـوت آخر عن العـلاقة الوثيقة بين المرض والفلسفـة . . فلولا الامراض التي استسلم لها الفلاسفة ، ولولا أجسادهم المريضـة التي عذبت عقولهم وألهمتها وأغرتهـا بالبحث عن السـلام والسكـون والصبر والعـزاء ما كـانت معـظم مـذاهب الاخلاق والطبيعة وما بعد الطبيعة ، ولا كانت أشواقهم

الى ما فوق وما وراء . . وكأن الفلسفة لم تخرج حتى الان عن أن تكون تفسيرا للجسد أو سوء فهم له . . وكأن أعظم الأفكار وأرقى احكام القيمة عبر التاريخ لا تخفى وراءها غير أنواع من سوء الفهم لأحوال الجسد ، سواء كان جسد الفرد أو الطبقة أو الجنس . .

ويعود صوت ثالث الى السخرية بالوعي وبكل من يبالغ من شأنه « مبالغة مضحكة » بيد أن هذا الوعي لم يعد هو الوعي الفردي المغلول بسأم الحياة اليومية وزيف الاخلاق السائدة ، بل هو الذي قفز الى السطح من أعماق دفينة تراكمت طبقاتها منذ أجيال وشاركت في صنعه شعوب عريقة وحضارات قديمة . ولو لم توجد هذه الأعماق الدَّفينة وهذا « اللاوعي الجمعي » الموغل في القدم لقضت البشرية ضحية وعيها السطحي الذي تغتر به أيما غرور . .

لابد اذا من اخراج هذه الأعماق الدفينة الى نور الشمس . فهي نفسها الاخطاء العريقة التي شكلت وعي الأجداد ، وعلى الأحفاد أو أحفاد الأحفاد أن يتمثلوها ويجعلوها جزءا لا يتجزأ من كيانهم . وليست هذه الأعماق أو الأخطاء الا غريزة القطيع الذي يتحتم على القلة أن تخطو فوق جثته لتستقبل القادم المنتظر وتتبعه الى شواطىء عالم جديد . .

ولكن من الذي يشعر بالمحنة ويرى الجثث والانقاض في كل مكان ؟ من الذي أحس بليل العدم المطبق على الغرب فراح يوجه شراع سفينته نحو شاطىء بعيد وشرق جديد ؟ هم القلة التي اختارت ألم الروح والجسد وجربت جرح العصر الذي سيولد منه فجر الانسان الموعود : « نحن الجدد الذين لا أسماء لهم والذين يصعب فهمهم ، نحن المواليد المبكرون لمستقبل لم يتأكد بعد ـ اننا بحاجة من أجل الهدف الجديد الى وسيلة جديدة ، أعني الى صحة جديدة ، أكثر قوة وذكاء وعنادا وبسالة ومرحا من كل ما عرف الناس حتى اليوم ـ من تعطش الى هذه الصحة العظيمة وجرب كل ما كان يُعدُّ ذا قيمة حتى الان وطاف بسفينته على شواطىء هذا « البحر المتوسط » المثالي ، من دفعته مغامرات تجربته الى الاحساس بمشاعر الفاتح ومكتشف المثل الأعلى فضلا عن الفنان والقديس والمشرع والحكيم والعالم والتقي والمتنبىء والعابد المتنسك من الطراز القديم ـ من فعل هذا فهو في أشد الحاجة الى الصحة العظيمة . . تلك التي لا يملكها المرء فحسب ، بل يكتسبها ولابد له أن يكتسبها على الدوام ، لأنه سيضحي بها ولابد أن يضحي بها بصفة مستمرة . . . » .

لماذا يحتاج هؤلاء الجدد الى الصحة العظيمة أو الشجاعة الخارقة ؟ ـ لأنهم يواجهون ـ كما رأينا ـ عالما فظيعا من الحطام والانقاض . . ويرون مجتمعا دينيا اهتز وزلزل فيه الايمان من أساسه وانهارت فيه الكنيسة حتى أصبحت قبرا « للاله الميت » . . و« موت الاله » هي الصيحة المرعبة التي أطلقها المتنبىء بالانسان الأعلى في نهاية القرن التاسع عشر ، والحدث الاكبر الذي راح يدق له الاجراس وهو يردد كلمته المخيفة المتناقضة الى أبعد حدود التناقض . وليس أدل على هذا التناقض من تضارب أسلوبه في التعبير عن هول هذا الحدث . فهو مرة شاعر يرسم صور الانهيار والظلام والدمار والكسوف . ومرة أخرى نبي أو متنبىء يعلن بصوته الغامض المتهدج عن اشراقة عصر جديد تفقد فيه كل المعايير والقيم التقليدية قيمتها ، ويبشر بضياء غريب يشع بالسعادة والطمأنينة والمرح والشجاعة . ومرة ثالثة متشكك في قدرة أغلبية الناس على استيعاب مغزى الحدث الضخم وتقدير نتائجه الرهيبة . وهو في كل الأحوال مضطرب الوجدان مثقل بالشعور بالذنب ، فلم يعد الأمر يقتصر على تغير الوعي الفردي بل أصبح مسألة تحول في وعي البشرية كلها ، وزلزلة تقتلع التراث

الافلاطوني - المسيحي من جـذوره العتيقة ، وانتـظار للخلاص على يد جيل من الأبطال المبدعين يقهر ليـل العـدمية ويتجـاوز انسـان العصـر العفن ويحقق معنى الارض والحضارة والوجود .

لنستمع اليه في هذا النص الذي يهلل فيه بالفجـر الجديد : « اننا نحن الفلاسفة وأحرار الروح نشعر عند سماع نبأ موت الاله العجوز بأن فجرا جديدا يشع علينا نوره ، وأن قلوبنا تفيض بالعرفان والدهشـة والرجـاء والتوقع - اخيرا يبدو لنا الافق حرا من جديد ، وأخيراً تعاود سفننا الانطلاق لتواجه كل الأخـطار ، ويتغلب العارف على تردده ويقدم على المغامرة ، ويمتد البحر - بحرنا - وينفتح أمامنا ، ونحس أن هذا البحر المفتوح لم يوجد أبدا قبلنا » .

ثم لنقرأ هذا النص المشهور عن المجنون الذي راح يلقي على أبناء جيله مسئولية الحدث الهائـل المهول ، ويحملهم ويحمـل نفسه ذنب الجـريمة التي لم يسبق لهـا نظير : « هل سمعتم عن ذلـك المجنون الـذي أشعل مصباحا في الضحى ، ومشى في السـوق وهو يصـرخ صراخا لا ينقطع : اني أبحث عن الاله ! أبحث عن الاله ! وتجمع حوله عدد كبير من الكافرين الذين راحوا يهزأون به ويتعجبون منه وهم يتصايحون ويتضاحكون : هل تاه هذا الرجل كما يتوه الأطفال ؟ أم كان مهاجرا ثم عاد ؟ وقفز المجنـون وسط الجمع الغفـير وراح يسلط عليهم نظراته الثاقبة وهو يهتف قائلا : أين ذهب الاله ؟ أنا أتولى الجواب عنكم : لقد قتلناه - أنتم وأنا . نحن جميعا قتلته ! لكن كيف فعلنا هذا ؟ كيف استطعنا أن نعب البحر ؟ ماذا فعلنا لكي نفصل هذه الارض عن شمسهـا ؟ والى أين تتحرك الان ؟ الى أين نتحـرك ؟ بعيدا عن كل الشموس ؟ ألا نتخبط باستمرار في كل اتجاه ؟ هل بقي هناك ما هو أعلى وما هو أسفـل ؟ ألا نضل فيما يشبه العدم ؟ ألا يلفح الفراغ وجـوهنا ؟ ألم تزدد البرودة ويجن علينا الليل والمزيد من الليل ؟ مات الاله ، ونحن الذين قتلناه . فكيف نعزي أنفسنا ونحن أعتى القتلة ؟ أقدس ما ملكت البشرية وأقواه قد سقط تحت سكاكيننا مضرجا في دمائه - فمن يمسح عنا هـذا الدم ؟ أين الماء الذي يطهرنا ؟ أليست عظمة هذا الفعل أعظم منا ؟ ألا يتحتم أن نصبح نحن آلهة كي نكـون جديرين به - لا لم يوجد أبدا فعل أعظم من هذا الفعل - وكل من سيولد بعدنا سيدخل بسببه في تاريخ أسمى من كل تاريخ عرفه الانسان ! » .

كابوس غريب يدور في ذهن مجنون حالم يتجول في نـومه ينتهي بـأن يصمت ويتبادل من حـولـه نـظرات الـذهـول ويلقي بمصبـاحـه عـلى الارض فيتحـطم وينطفىء ! لقد جاء قبل الأوان ، كما يقول على لسان الشاعر الفيلسوف الذي صـوره ، وهذا الأخـير يقول كذلك عن نفسه أنه « آخر العدميين » ، والطائر الذي يسبق العـاصفة ، وهـو - مثـل غيره من رواد القـرن القادم - ينتظر فوق الجبال ، في قلب التناقض بين اليوم والغد ، ويلمح الظلال الزاحفة التي توشك أن تلتف عـلى أوروبا - إنـه كما تقـول العبارة الاخيـرة من النص السابق - ينتظر تـاريخا أسمى من كـل تاريـخ سابق ، ويعقد الأمل على انسان أعلى من كل انسان حاضر .

كيف نفسـر هـذه الكلمـات الفـظيعـة والـرؤى المضطربة ؟ كيف نفهمها وهي كالالغاز التي تستعصي على الافهام ؟ هل نلهث وراء التأويلات التي لا حصر لها لتلك الرؤيا المختلطة عن « موت الاله » فنقول مع البعض انها تعبير عن انهيار التـراث الغربي وتـداعي الميتافيزيقيا والاخلاق الافلاطونية - المسيحية ؟ أم نقول انها محاولة لتأسيس ديانة جديدة تؤله الارض والانسان وارادة الحياة ؟ أم نقول على العكس من ذلك إنها محاولة

يائسة من مسيحي صادق الايمان في عصر فقد فيه المؤمنون ايمانهم كما فقد الايمان الحقيقي من يؤمنون به ؟ أم تراها في النهاية هي الصورة الميتافيزيقية - الشعرية التي تعكس مذهب التطور الطبيعي عند داروين وترتفع به ؟

كثيرة هي التفسيرات التي قدمت ولا تزال تقدم لهذه الكلمة المخيفة التي تعد مفتاحا أساسيا لتفكير هذا الفيلسوف ذي المائة باب ! وأكثر منها اللعنات أو البركات التي ما لبثت تنزل على رأسه الذي تعذب وجن واحترق في أتون أفكاره الغامضة الغاضبة . والذي يهمنا الآن أن كلمته المخيفة المتناقضة التي أعلنها في « العلم المرح » ثم صرخ بها في زرادشت قد تمخضت عنها كلمات وأفكار أخرى لاتقل عنها تناقضا والغازا . ولسنا نريد أن ندخل في متاهة التأويلات المختلفة للانسان الاعلى وارادة القوة وعودة الشبيه الابدية . فالواضح مما سبق أن الشاعر المفكر - الذي يقف على مفترق الطرق أو على قمة الجبل بين اليوم والغد - يتوجه ببصره الى المستقبل وينتظر « النموذج الاصلي » الذي يجسد أحلام اللاوعي الجمعي لبشرية نضجت للموت وللبعث الجديد . هذا النموذج المنتظر هو التجسيد الحي « للتجلي الديونيزي » الذي أشرق بنوره والهامه عليه (والديونيزي نسبة للاله الاغريقي الاسطوري « ديونيزيوس » الذي تتمثل فيه مأساة الوجود وبهجته ، وعذابه ونشوته ، ودورته الأزلية الأبدية بين البداية والنهاية) انه الانسان الاعلى الذي « يصعد الى الاعماق » من أجل أولئك الذين يريد أن يهديهم بسخاء ، كشمس الغروب التي تغوص في الأفق بينما تغرق العالم في نورها الذهبي . هو « معنى الارض » التي ينبغي على الانسان أن يمحضها الحب والولاء ، يعلنه المعلم والنبي الملهم زرادشت الذي تجسدت فيه ارادة القوة والعلو على الانسان : « انني أعلمكم الانسان الأعلى . فالانسان شيء ينبغي تجاوزه . ماذا فعلتم لكي تتجاوزوه ؟ كل الكائنات السابقة قد أبدعت شيئا يتخطاها ، أتريدون أن تكونوا جَزْر هذا المد العظيم وتؤثروا النكوص الى الحيوان على تخطي الانسان ؟

ما القرد بالقياس الى الانسان ؟ سخرية مضحكة أو شيء مخجل أليم . وكذلك ينبغي أن يكون الانسان بالقياس الى الانسان الاعلى : سخرية مضحكة أو شيئا مخجلا أليما . لقد قطعتم الطريق من الدودة الى الانسان ، ولا يزال فيكم من الدودة شيء كثير . كنتم قرودا في يوم من الايام ، ولا يزال الانسان الى اليوم قردا أكثر من أي قرد .

انظروا ، انني أعلمكم الانسان الاعلى ! والانسان الاعلى هو معنى الارض ! فلتقل ارادتكم : ليكن الانسان الاعلى معنى الارض ! أستحلفكم يا أخوتي أن تتعهدوا بالوفاء للارض وألا تصدقوا أولئك الذين يكلمونكم عن آمال علوية . خالطو السموم هم سواء عرفوا أم لم يعرفوا . محتقرون للحياة هم ، منقرضون وهم أنفسهم مسمومون ، تعبت من حملهم الارض فليذهبوا عنها !

حقا ان الانسان الآن لنهر قذر . ولا بد أن يكون الانسان بحرا لكي يستوعب البحر دون أن يتلوث . أنظروا ، انني أعلمكم الانسان الاعلى : فهو هذا البحر ، وفيه يمكن أن يغيب احتقاركم العظيم .

تفرس زرادشت في عيون الناس وتعجب . ثم تكلم وقال : الانسان حبل مربوط بين الحيوان وبين الانسان الاعلى - حبل معلق فوق هاوية . هو معبر خطر ، خطوة خطرة على الطريق ، التفاتة خطرة الى الوراء ، ارتجافة وتوقف خطر . أعظم مافي الانسان أنه جسر لاهدف ، وأحب ما فيه أنه مرتقى ومنحدر . انني أحب أولئك الذين لايحيون حياة المنحدرين ، لأنهم هم العابرون المتجاوزون . أحب من كانت نفسه عميقة حتى في

جراحها ، ومن يمكنه أن يذهب ضحية تجربة صغيرة ، بهذا يقطع الجسر عن طيب خاطر . أحب جميع من يشبهون قطرات المطر المثقلة التي تتساقط قطرة قطرة من السحابة السوداء المعلقة فوق الانسان . انهم يبشرون بمقدم الصاعقة ، ويسقطون وهم المبشرون .

أنظروا ، انني مبشر بالصاعقة ، قطرة ثقيلة تنحدر من السحابة ، أما هذه الصاعقة فاسمها الانسان الاعلى[٧] .

نعود للسؤال : ومن هو الانسان الأعلى ؟ !

لم تتعرض كلمة في تاريخ التفكير الحديث لسوء الفهم الذي تعرضت له هذه الكلمة . انها في رسمها الاصلي تدل على « ما فوق الانسان » . والكلمات التي ترمز لفوق ، ووراء ، وبعد تتكرر كثيرا في كتابات نيتشه ، وبخاصة في زرادشت ، وهي أكثر الكلمات دلالة على طابعه في التفكير والتفلسف . غير أنها لاتستخدم للتعبير عن التفضيل والمبالغة ، ولا عن تطرف نيتشه أو جموحه المعروف . فكثيرا مايريد بها التعبير عن تجاوز الضدين جميعا والعلو فوق كل ما عرفته البشرية من أشكال التصور والتفكير . ولهذا نسيء فهم الانسان الاعلى أو ما فوق الانسان اذا ذهب بنا الظن الى انسان أضخم حجما أو أقوى عضلا من بقية الناس . اذ ليست له أدنى صلة بالبطل المحارب أو الوحش النازي الاشقر الذي راح ينشر الخراب والدمار ويغرق العالم في بحار الدم . ونحن نخطيء أبلغ الخطأ اذا فهمناه في اطار المقولات العرقية أورددناه الى التطورات البيولوجية والطبيعية زاعمين أنه يمثل غاية تطورها . ان الأمر مع هذا الانسان الاعلى هو أمر تجاوز وعلو وارتفاع ، تجاوز للانسان الحاضر ، وعلو فوق الاخلاق السائدة ، وارتفاع على التركة الميتافيزيقية التي ورثها العالم عن افلاطون . ليس مجرد تمجيد للأنا المريدة الخلاقة ـ التي طالما سمعناه يتغنى بها ويدعوها لأن تصير ذاتها ـ بل للانسانية المبدعة التي تعي ذاتها وتتبصر برسالتها ، وتتطلع بكل مافي طاقتها من حب الى « الذات الأرقى التي لاتزال خفية »[٨] . ولهذا كان الانسان الاعلى أقرب مايكون الى « الطفل الملاعب » الذي تحدث عنه في زرادشت ، والى الرائد الذي يكتشف المنابع الجديدة والآفاق الغريبة المجهولة وأشكال الفجر التي لا حصر لها ولم يقدر لنورها أن يشرق بعد كل هذه الصور والاستعارات عن العالم الجديد والفجر الجديد والشرق الجديد . . الخ الذي بحث الفيلسوف عنه وتعذب من أجله وتحمل أزمات عصره ومحن تاريخه لكي يبشر به . . أليست كلها اشارات الى المكتشف والرائد الذي راح يعلن عن مقدمه وهو واقف كالحارس العنيد على البوابة الفاصلة بين عهد قديم وعهد جديد ؟ ومن يكون هذا الرائد الذي اكتشف منابعه الفردية والجماعية ان لم يكن هو الانسان المبدع الذي ينتشل نفسه وإخوته من مستنقع الفساد والانقراض والعدمية الذي أوشكت البشرية الحاضرة أن تغرق فيه ؟ وهل من أمل في انقاذ هذه البشرية المنحدرة الى الهاوية الا أمل الابداع على يد جيل مبدع ؟ ـ ابداع الذات الفردية والجمعية ، ابداع لقيم جديدة بعد أن فقدت كل القيم قيمتها ، ابداع الحياة ـ

٧ ـ السطور التالية مقتطفة من النص المشهور الذي يفتتح به نيتشه أروع كتبه « هكذا تكلم زرادشت » (بين سنتي ١٨٨٣ / ١٨٨٥) وفيه يهبط زرادشت من وحدته الطويلة في الجبل بعد أن امتلأ برحيقه ، أو بالأحرى يصعد الى الأعماق فيدخل مدينة على أطراف الغابات ، وهناك يجد خلقا كثيرا تجمعوا للفرجة على لاعب سيرك يقدم رقصة على الحبال ، وهناك يتكلم للشعب ويبشر بالانسان الاعلى فلا يجد الا الضحك والاستهزاء .

(راجع طبعة شلشتا ، الجزء الثاني ص ٢٧٩ ، ٢٨١/٨٣ وما بعدها . .)

٨ ـ أنظر : قدر المفكرين حزين . مقال لكاتب السطور من كتابه « مدرسة الحكمة » ، ص ١٨٨ وما بعدها دار الكاتب العربي بالقاهرة ١٩٦٧ .

بفضل ارادة القوة أي ارادة المزيد من الحياة ومن كل مايبارك الحياة ، ابداعها في كل لحظة تتحول على يديه من لحظة عابرة الى خلود ؟ من سيكون هذا الانسان المبدع ان لم يكن هو الانسان الأعلى ، ومن يكون الانسان الاعلى ان لم يكن هو الانسان المبدع ؟ .

عرف نيتشه قدره وأخلص له . وقد وضعه التاريخي على حافة عصر عدمي منهار فراح ـ بكل ما من ألم وتمزق وحماس ـ يتغنى بالعصر القادم والانسان الاعلى . ولم يكن هذا الانسان في رأيي ـ على الرغم من كل ما أحاط به من غموض وظلم وسوء فهم ـ الا الانسان المبدع . فهل آن لنا أن نعي هذا الدرس ؟ هل آن لنا ـ ونحن نجتر محنتنا العربية ونهدم بيت حضارتنا بمعاولنا وننتحر على كل المستويات بأيدينا ونغرق كل يوم في مستنقع التفاهة والسأم والصغار والتسلط بعضنا على بعض ـ هل آن لنا أن نؤمن بانسان عربي حق ـ ولا أقول انسان أعلى ! ـ انسان مبدع ، يعلو فوق الانسان القرد وفوق الانسان الكلب وفوق الانسان الأفعى ـ يدرك ألا أمل ولا انقاذ سوى الابداع ـ انسان يبدع ماضيه وحاضره وغده ، يبدع واقعه وقيمه ، انسان يدعو ذات الفرد وذات الأمة وهو يقول : رفقا يانفس بنفسك ! يا نفسي كوني نفسك !

* * *

اضواء على الرواية التونسية المعاصرة

فوزي عبد القادر الميلادي

شهدت دول الشمال الافريقي وعلى الأخص تونس ، الربع قرن الأخير نهضة أدبية كبرى أو ما يصح ان يطلق عليه بعث ثقافي وتمثلت هذه النهضة في اقبال الادباء شيوخا وشبانا على التأليف والنشر وخاصة في مجالات الرواية والقصة والشعر .

ولعل من العوامل التي ساعدت أصلا على بذر بذور النهضة قبل الاستقلال هو تمسك التونسيين بلغتهم واعتزازهم بقوميتهم العربية . وكان جامع الزيتونة من القلاع الحصينة التي صدت تيارات الغزو الفكري والثقافي في تلك البلاد .

من أجل ذلك كان طبيعيا ان تؤتي تلك البذور ثمارها في ظل الاستقلال . غير ان هذه الحركة الجادة التي أثرت المكتبة العربية بالعديد من المؤلفات الأدبية في مختلف المجالات ظلت بعيدة عن مواكبة النقد لها وخاصة في المشرق العربي .

وأنني آمل ان يكون هذا البحث الذي أقدمه بين يدي القارىء العربي عن الرواية التونسية المعاصرة خطوة تتلوها خطوات على طريق دراسة الأدب العربي في شمال افريقيا ـ ان شاء الله ـ وقد آثرت ان اقصر الحديث عن ثلاث روايات تعد من اهم الروايات التي صدرت في السنوات الأخيرة وهي « برق الليل » للأستاذ البشير خريف و « عائشة » للاستاذ البشير بن سلامة و « القلب الكبير » للاستاذ عبد العزيز السعداوي .

ولا ازعم ان هذه الروايات افضل من غيرها لكني اعتقد ان كلا منها يمثل لونا متميزا من ألوان الكتابة الروائية . ونستطيع من خلال عرض هذه الروايات وتقييمها ان نطل معا على اتجاهات مختلفة في مجال الرواية التونسية ، وان نطل كذلك على الحياة الاجتماعية في تونس في حقب مختلفة من التاريخ بعضها في القرن

السادس عشر الميلادي كما هو الحال في رواية برق الليل ؛ وبعضها يسبق الحرب العالمية الثانية بسنوات عديدة ويمتد الى بعد انتهائها بسنوات عديدة كما هو الحال في رواية « عائشة » ؛ والبعض يقتصر على فترة زمنية محدودة (١٩٤٣ ـ ١٩٥٥) كما هو الحال في رواية « القلب الكبير » .

ولنبدأ الآن رحلتنا مع الرواية التونسية المعا بصحبة « الفتى الأسمر برق الليل » والمؤلف الاسـ ـ البشير خريف . .

برق الليـــــل

الرواية التاريخية :

هناك من يعتقد أن كتابة القصة التاريخية أيسر على الأديب وأهون شأنا من كتابة قصة انسانية أو عاطفية أو اجتماعية . . . الخ . . ذلك أن الأديب لا يبذل جهدا في البحث عن المادة الخام وانما يجدها متوافرة بين يديه ممثلة في الأحداث التي تزخر بها كتب التاريخ ينتقي منها ما يحلو له ويفرغها في قالب الفن فيخرج منها بما يشاء من قصص . غير انني أرى أن كتابة القصص التاريخية هي أصعب ألوان الكتابة الأدبية فالكاتب في هذا المجال لا تتوافر له الحرية الكافية في بناء عمله الفني فهو ملزم أولا بألا يتجاهل الأحداث التاريخية الرئيسية والا يخرج عنها ، وملزم بعد ذلك بأن يرسم شخصيات قصته ويحركها في نطاق ذلك الاطار التاريخي المحدود . من أجل ذلك تحتاج القصة التاريخية الى كاتب راسخ القدم على درجة عالية من الامتياز والكفاية بحيث يحسن أولا اختيار المواقف واللقطات التاريخية التي تجيش بالحركة وتفيض بالحياة ثم يحسن بعد ذلك اختيار الشخصيات التي لا تتعارض مع الواقع التاريخي على أن يكون من بينها شخصية فذة غير عادية تصلح لدور البطولة بما تنفرد به من صفات الشجاعة والاقدام والاحسان الى الغير ومقاومة الظلم . . . الخ .

وتتجلى مقدرة الكاتب في هذا المجال في الربط بين الأحداث التاريخية والعلاقات الانسانية التي تزخر بها القصة بحيث تغدو الأحداث التاريخية ضرورة فنية لاكتمال مقومات البناء القصصي وتغدو العلاقات الانسانية وكأنها جزء لا يتجزأ من أحداث التاريخ الكبرى . وعندما أطلعت على رواية « برق الليل » للاديب الاستاذ البشير خريف وطالعت على غلافها هذه الكلمات :

« هذه قصة شعبية تاريخية بطلها برق الليل الذي عاش أحداثا تاريخية خطيرة في القرن العاشر الهجري فقد شاهد قدوم خير الدين بربروس والاحتلال الاسباني لتونس والمقاومة الشعبية لهذا الاحتلال » ووجدت الدكتور الطاهر الحميري يقدمها الى القراء ويصفها بأنها (يمكن أن نسميها قصة غرامية تاريخية) وقر في ذهني على الفور أنني أمام منافس للاستاذ محمد فريد أبو حديد الذي قدم الى المكتبة العربية روايات « زنوبيا » و« عنتره » و« الملك الضليل » . . الخ . غير أنني عندما أخذت أطالع القصة وانتقل بين فصولها المختلفة حتى وصلت الى نهاية الصحائف دون ملالة أو استكراه خطر لي هذا السؤال ، ألا تصلح هذه الرواية أن تكون جزءا مكملا لألف ليلة التي ظهرت في المشرق العربي منذ عديد من السنين أو بمعنى آخر الا يمكن اعتبارها الجزء الأول من كتاب يطلق عليه ألف ليلة وليلة الجديدة يضم ما يماثلها من أقاصيص في المغرب العربي ؟

ولا يظنني أحد القراء أنني أمزح أو أنتقص من قدر القصة بهذا الكلام وانما هو سؤال ألح وما يزال يلح علي بعد أن قرأت القصة مرة ومرات وعشت مع أحداثها وشخصياتها وأرجو أن أعود الى هذه النقطة بشيء من التفصيل بعد عرض القصة .

والان . . من هو خير الدين بربروس وما الاحداث التاريخية الخطيرة التي وقعت في تونس في القرن العاشر الهجري ؟

هذه أمور نرى من الاوفق أن نجلوها في ايجاز على ضوء الواقع التاريخي قبل أن نجلو أحداث القصة ذاتها .

الواقع التاريخي

خير الدين بربروس أو بربروس الثاني ولد بجزيرة متلين عام ١٤٨٣م (٨٨٨هـ) وبدأ حياته قرصانا تحت ادارة أخيه عروج بربروس الأول وقد تمكن الاثنان في النصف الأول من القرن العاشر الهجري من بسط نفوذ الخليفة العثماني على الجزائر وتونس مما أزعج بني زيان في تلمسان وبني حفص في تونس وبادر عبدالله الحفصي وأحمد بن القاضي الصنهاجي الذي كان خير الدين قد ولاه أمر قبائل جبال زواره وصنهاجه وسهول متيجة ، بادر الاثنان الى الاتفاق على الغدر بخير الدين والقضاء على سلطانه .

في ذلك الوقت كان خير الدين بربروس مشغولا بحرب أمير البحر أندريادوريا الجنوي الذي كان يكثر من التحركات في بحر الارخبيل وقد أخذ خير الدين يراقب تحركاته وينزل بأسطوله الهزائم المتتالية الى أن أرغمه على قصر نشاطه البحري على حراسة السواحل الاسبانية ومن ثم خلا له البحر الابيض فأسرع الى غزو جزر المورة في جنوب اليونان ، ولما آنس وجود نزاع بين السلطان الحفصي ابي محمد الحسن وذوي قرباه من الامراء وجد الفرصة سانحة لاستعادة النفوذ التركي فاستولى على ميناء بنزرت وزحف على تونس فدخلها من باب الحلق في ١٨ من أغسطس عام ١٥٣٤م (٩٤١هـ) بعد معركة لم تدم الا فترة قصيرة وفي اليوم نفسه أعلن خير الدين بربروس سقوط دولة بني حفص ولم يسع أبو محمد الحسن الا الفرار الى القيروان ثم الالتجاء الى ملك أسبانيا بعد أن خذله أهل تونس وفتحوا أبواب المدينة لخير الدين وجنوده .

وقد ساد الذعر الولايات الايطالية من جراء احتلال الاسطول التركي لموانى المغرب الادنى فبادر ملك أسبانيا الى نصرة أبي محمد الحسن وأصدر البابا في روما أوامره الى الدول الاوربية بمؤازرة ملك أسبانيا في العمل على مناهضة الاحتلال التركي للثغور المغربية فتجمع لديه أسطول ضخم قوامه ٤٠٠ سفينة حربية تحمل أكثر من ثلاثين ألف مقاتل واتجهت هذه العمارة البحرية الى تونس فضربت حولها الحصار في يوليو عام ١٥٣٥م (٩٤٢هـ) وبعد بضعة أيام نزلت جيوش الغزو الى البر فلقيهم خير الدين بجنوده في قرية الكلخ على مقربة من المدينة .

وكانت سجون قلعة تونس تضم نحو خمسة وعشرين الفا من أسرى الفرنجة فانتهزوا فرصة القتال بين الجيشين وحطموا قيودهم وخرجوا من السجن وحملوا على جنود خير الدين من الخلف فاختل تماسك جيشه وحلت بوحداته هزيمة كبرى انسحب على أثرها الى ميناء عنابه (بونه) ثم عاد بفلوله الى ميناء الجزائر وبالغ الأسبان في الانتقام من أهل تونس عقب الاستيلاء عليها فاستباحوا حرمة ديارهم ثلاثة أيام وفتكوا بستين ألفا منهم وأعادوا أبا محمد الحسن الى الحكم تحت حمايتهم وفرضوا عليه ضرائب منوعة يؤديها اليهم كل عام واشترطوا عليه اباحة السكنى للافرنج في تونس واقامة الكنائس والاديره في أرجائها وامتلاك العقارات والأراضي .

ورحل الجيش الأسباني الى بلاده فاستطاع أبو محمد الحسن تدبير أموره بعض الوقت ثم ثارت العامة عليه واستدعوا ابنه أبا العباس أحمد ليقوم بالامر فيهم وقد كان وليا لابيه على عنابه (بونه) فاسرع بالقدوم الى تونس وفر أبوه الى القيروان فقبض عليه أبو الهول شيخ

العرب وسمل عينيه وأشخصه أعمى الى القيروان فاعتقل فيها الى أن مات وانفرد أبو العباس أحمد بالحكم .

أما خير الدين بربروس فقد عمد الى الانتقام من الأسبان بالاغارة على مواني أسبانيا ذاتها وظل يوالي هذه الغارات حتى استدعاه الى القسطنطينية السلطان سليمان الثاني (المعروف بسليمان القانوني) .

ومات خير الدين في ٤ من يوليو عام ١٥٤٦م ـ ٩٥٣هـ بالغا من العمر ٦٣ عاما ودفن بالمسجد الذى ابتناه في بيوك دره .

هذا هو موجز الواقع التاريخي .

. . . ومن جفاف هذا الواقع ننتقل الى طلاوة السرد القصصي للنظر الى أي مدى استطاع المؤلف أن يمزج التاريخ بالفن .

أحداث الرواية

في الفصل الأول نرى « برق الليل » فتى في السابعة عشرة من عمره قسطلي السواد يتفانى في خدمة سيده (حامد بن النخلي) العالم الذي وهب حياته للبحث عن حجر الفلاسفة وأكسير الحياة ، وعندما يأتي المساء ـ كل مساء يريح الشيخ عظامه الواهنه ويسلم عينيه للنوم ، ويسلم قواريره وعقاقيره لبرق الليل الذي يسهر الليل ينتظر غليان العقاقير وقيام زاوية النجوم . . .

ويطول الليل ويأخذ الفتى الضجر فيتناول قوارير سيده المختلفة الامتلاء ويختبر ما يصدر عنها من أصداء ويرتبها على الرف ترتيبا منسجما ويدق عليها بمطرقين رقيقين من النحاس دقا مطربا ثم يبدو له تدعيم الجمل الموسيقية بدق آخر فيعمد الى قراب من الجلد يجعله بمثابة « طبله » وينيط بقلنسوته جرسا لطيفا فيكبر النغم .

وفي كل ليلة تتكرر نفس الصورة يبدأ بنقر خافت ثم يسرع شيئا فشيئا وتأخذه النشوة فيرقص على الايقاع ويدق بيديه ورجليه ورأسه ويظل يشطح حتى تظهر الرغوه على شفتيه .

وفي احدى الليالي بينما هو غارق في موسيقاه انسكب الزئبق على الارض واحترقت رجلاه فسمع ضحكة ناعمة فنظر في الكوه فشاهد وجه امرأة باهرة الجمال ورآها تنسحب ضاحكة في الظلام وصعد الى سطح المنزل يجيل بصره في الظلمة فلم ير شيئا .

ومرت ليالي لم يشاهد فيها هذا الوجه ثم عاود الظهور فجأة فأخذ يتأمل صورته في المرآة واكتفى بذلك القدر من التطلع . . . وذات ليلة التقت غيونهما فلم يطق صبرا ورفع رأسه يريد أن ينظر الى السماء مباشرة فانسحب الوجه الجميل فأخذ يبكي ويلطم خديه .

ويترك المؤلف برق الليل تائها في حيرته لكنه لا يترك القارىء كذلك فيعرفه بأن صاحبة الوجه الجميل عروس شابه توجه زوجها للحج وقام ببناء جدار يسد باب المنزل فترة غيابة . ويبين من الحوار الذي يدور بين الزوجة والزوج ليلة رحيله أن الخيرات قد انقطعت عن البلد منذ انقطع عنها الباشا خير الدين ولما تسأل الزوجة عن سر ذلك يقول الزوج (أمور بين السلاطين . يظهر أن الحفصى ماعادش متفق معه) .

وفي احدى الليالي والوحدة تعتصرها تركت حجرتها مفتوحة للنسيم فسمعت موسيقى الزنجي فانتظرت حتى نامت وصيفتها وتسلقت شجرة النارينج ثم جازفت بخطاها تتبع الصوت من سطح الى سطح حتى رأت شعاعا من نور وأطلت فرأت برق الليل يشطح بين قواريره فلبثت فترة تشاهد وتستمع ثم عادت أدراجها . وكررت ذلك عدة مرات حتى عاد الحجيج وعاد زوجها فامتلأت الدار بالافراح ثلاثة أيام .

وفي احدى الليالي وقد استغرق زوجها في النوم وسكن الليل سمعت الحسناء موسيقى الزنجي فانسلت وطلعت السطح وذهبت وعند رجوعها وجدت زوجها قد خرج في طلبها وبعد حوار قصير صفعها وطلقها ثلاثا . .

ومثل ذلك وقع لبرق الليل فقد شغله وجه الحسناء عن ملاحظة تفاعل العقاقير فانفجرت نحاسة ملأي بها وأهلكت جانبا من القوارير الثمينة والمساحيق النادرة فاستيقظ سيده ليجده مازال يرقص ويدق الاجراس والطبول فأخذ الشيخ يلطم خديه . . فقد كان على ما يعتقد على قاب قوسين أو أدنى من اكتشاف أكسير الحياة فانهال على الزنجي ضربا حتى لاذ بالفرار .

وصل برق الليل الى فندق بالتبانين وجلس بحذاء الابل وفي الصباح سمع القوم يتحدثون (مولاي الحسن الحفصى بات ما أصبح . . البلاد بدون سلطان الترك يقبلون الباشا خير الدين يدخل البلاد) وجد الناس يهرعون الى التفرج فتبعهم الى كدية الفبران (البلفيدير) فرأى سيلا من جنود الينشريه نخبة الجنود العثمانية ، وسرعان ما تم التآلف بين الأهالي والجنود الذين انتشروا في سانية العناب يستريحون تحت الأشجار وتنشأ صداقة بين برق الليل وأحد الجنود كان يميزه عن زملائه أنه أسمر اللون لا يشبه رفاقه الشقر ويمازح الفتى الجنود فيتقبلون مزاحه وينتزع عمامه من على رأس ضابط متزمت ثقيل الظل فيضربه هذا بالسوط حتى كان يقضي عليه لولا أن تدخل الجندي الاسمر ويتشاتم الاثنان الجندي والضابط ويكادان يقتتلان ويعلن الفتى أمام الصنجق دار أنه عبد الجندي الاسمر شعشوع ويتفرق الجمع ويسير الزنجي وراء منقذه يحمل جولقه حتى وصلا نواحي سيدي شعبان فيقول له شعشوع (سر سر يا أخي في حفظ الله ما أنت عبدي ولا أنا بسيدك) .

أما شعشوع هذا فله سر عجيب فهو ليس بالتركي وانما تونسي مهنته التجديف كان قد اختطف امرأة نشزت عن زوجها الشيخ وبدا له أنها مظلومة وتحت ظلام الليل أدركه رجال الأمن فأفسدوا عليه خطته وبعثوه يجدف بمراكب السلطان ولم يلبث أن التقى بفتيان التركي من الغزاة فأحبت نفسه المغامرة وانضم الى رجال خير الدين ولم ير في ذلك حرجا فحيثما يرفع المؤذن عقيرته فثم وطنه على حد تعبير المؤلف وبهذه الصفة عاد الى تونس .

ويمر شعشوع بدار الحسناء فتلحظه وتقول له : (غدوة في المعرض) وهو مكان يقول عنه المؤلف أنه يقع الان في سوق الشواشيه الكبير . . ويعجب شعشوع من ذلك الموعد لعلمه أنه المعرض هو سوق العبيد والجواري قرب جامع الزيتونة .

ويلتمس الراحة في فندق بحي التباين وهناك يلتقي بصاحب الفندق بابا سعفان الذي لا ينسى أن يخضخض الجولق المليء بالحلي والجواهر مما غنم الترك من سواحل الروم .

ويقبل شعشوع على الطعام وبرق الليل يرقبه من بعيد ثم يقبل عليه ثم يشاركه مأكله .

وينتشر جنود الباشا التركي في البلاد ويحار الناس في شأنهم هل يقاومون أو يرضون بما وقع ؟ . . وانقسم الأهالي الى فريقين وانتهز بابا سعفان الفرصة فاغرى بشعشوع عدد من أتباعه وغلمانه فأخرجوه من الفندق وبابا سعفان هذا يحرضهم على القضاء عليه بعد أن استوثق من الجولق ويتدخل برق الليل لانقاذه من أيديهم . . وتحت وطأة الحاجة يعرض برق الليل على شعشوع أن يبيعه ويقبض ثمنه . ولا عليه فهو سيهرب حتما ويعود اليه مرة ثانية .

وفي منزل الدلال يدور حوار لطيف بين شعشوع والدلال تمتزج فيه السياسة بالاساطير بالتاريخ ثم حوار بين الدلال وجواريه يروين خلاله ما لاقين من قصص وأحوال وطرائف . وفي الصباح يبيع الدلال برق الليل الى امرأة عجوز في حاجة الى خادم يسهر على صحة ابنها المريض وتلمح كوكبة من الينشريه شعشوعا فتناديه فيخرج اليهم على حين صوت جارية زنجية في بيت الدلال يلاحقه (شعشوع اش نعمل باش تلقاك) ولم تكن هذه لا جارية ولا زنجية . . انما الحسناء التي أطلت عليه وضربت له موعدا في المعرض وقد صبغت جلدها ودفعت نفسها الى الدلال حتى تحتال على لقاء شعشوع فيشتريها وليتم لهما اللقاء بعد أن مات عنها زوجها .

وبينما برق الليل يعمل جادا في خدمة العجوز وابنها يقف الشيخ مغوش فقيه البلد في المسجد ليحرض الناس على مقاومة الاتراك والولاء للركاب العالي مولاي الحسن الحفصي أعزه الله . . ويستمع له ويؤمن به خلق كثيرون ويخرج الأهالي يعملون السيوف في الاتراك . ويصل النبأ الى الباشا خير الدين فلا ييئس ولا يجزع وانما يأتي الى القصبة ثم يخرج الى المتقاتلين بنفسه ويقول المؤلف : (وكان من هيبته في الثمانين من عمره ومن نشاطه وقوته في الأربعين) .

ويغري الشيخ مغوش الأهالي باستمرار القتال وتنطلق النبال ويسأل الباشا عن ضباطه فلا يجد أمامه الا الضابط الاقرع فيقول له :

ـ أخرج ياعلي الى هؤلاء وردهم عن القصبة وجئني بذلك الشيخ المهذار .
ـ أضرب بالبارود .
ـ لا .
ـ سوف يقتلوننا عن آخرنا . . أكشام باشا شريف لدي .
ـ أطلق طلقات في الهواء .

وينصرف الضابط ويتمتم الباشا . . وددت لو كان غيره ـ أن في هذا القلج لغلظة وفظاظه ويعرض شعشوع خدماته فهم قومه وهو أدرى بهم ويأذن له الباشا في اللحاق بالضابط على الفرطاس واحتدمت المعركة بين الفريقين ولجأ الأهالي الى الزيت الساخن فألقوا به على الجنود الاتراك ففرق شملهم ورد على ذلك على الفرطاس بالبارود . .

ومن أحد المساجد كان برق الليل يرقب المعركة وأبصر بشعشوع يقول لعلي الفرطاس : أجننت ياهذا القاتل اخوانك المسلمين بالبارود ؟ هل لديهم ما لديك ؟ ألم تسمع الى كلام الباشا ؟ ويسحب الفرطاس المكحلة من يد شعشوع ويضربه بها على رأسه ولكن ضربته طاشت وجمع شعشوع قبضة يده وضرب بها رأس الفرطاس فطرب لذلك برق الليل ولكن حركاته أسترعت اليه نظر بعض الجنود الاتراك فصوب اليه أحدهم مكحلته وأطلق النار فسقط برق الليل يتدحرج على الارض وهو يتساءل أميت هو أم حي ؟ ثم استبان أنه لم يصبه الا بعض الرضوض وعاد الى سيدته .

أما شعشوع فقد هبط بين الأهالي صائحا (أنا أخوكم ماتخافوش من مكاحلهم . . . الماء . . . الماء راهي المكاحل تبلت بطل عملها) وأخذ الأهالي بنصيحته فذهل الاتراك وحمل الأهالي عليهم بالسيوف ولكن الأتراك فطنوا للحيلة بعد قليل وحاولوا استعمال ما لم يبتل من المكاحل ولكن السماء أصابتهم بسيل فولوا مدبرين ورجعوا الى الباشا يحملون خيانة شعشوع .

وفي غمرة الابتهاج بالنصر يلتقي شعشوع ببابا سعفان ويحاول هذا أن يسترضيه ويعطيه الجولق وكان جواب شعشوع أن دق رأسه ولكنه لم يمت .

وتحول شعشوع الى الأهالي ينصحهم بمسألة الاتراك الذين لم يريدوا بالبلد شرا ويحاربون الكفار الفجار فرضى عن كلامه بعض الأهالي واستنكره البعض الاخر فانسل من بينهم وانطلق عدوا الى القصبة كي ينظر مع الباشا كيف يكون العمل ولكن قصة خيانته كما رواها في الفرطاس كانت قد سبقته الى هناك وما أن وصل حتى ألقى القبض عليه أربعة من الجنود وأودعوه السجن .

وفي منزل العجوز طلى برق الليل وجهه بالكبريت ونظر اليه الفتى المريض وأمه فوجدا وجهه يتلألأ بنوارانيه غريبة : خطوط متموجة في الجبين وحلقات مستديرة في الخدين وأقواس مصلوبة في الذقن فظن الاثنان انهما رأيا الجن وفزعا وغادرا المنزل فغادره بدوره وفي مكان مهجور يلتقي بامرأة عجوز تعرض عليه أن يتوسط بين زوجين وقعا في الطلاق وندما ويفهم أن المطلوب منه أن يقوم بدور المحلل فيقبل وتقوده الى دار بالعزافين وجد بها شيخا محترما وعدلين جالسين فوق الدكانه وتمت اجراءات الزواج ووعده الشيخ بصرة كبيرة من النقود يأخذها بعد أداء المهمة .

ويختم المؤلف الفصل الأول بهذه الكلمات :

(دخل على عروس ليلة وأرجع فيها بصره كرتين فاذا به يرى صاحبة الوجه الجميل تلك التي كان يعبدها في المرآة وهي تطل عليه من كوة المخبر . . .) .

ويبدأ الفصل الثاني بحوار عجيب بين الشيخ زوج الحسناء وبرق الليل غداة زواجه من الحسناء . . الشيخ يطلب منه أن ينطق بكلمة الطلاق ويأخذ الصرة وينصرف لحال سبيله والفتى وقد قضى في صحبة زوجته يتساءل في سذاجة وخبث « مسكينة ما عملت شيء علاش الطلاق » وبحركة سريعة يفلت من الشيخ ورجاله الذين اعتزموا التنكيل به ويطلق ساقيه للريح ولم يقف الا عند جبل سيدي بالحسن الشاذلي أمام البحيرة العرعاء وهناك يجتر ذكريات طفولته في غابات افريقية وكيف انتزعه تجار الرقيق من أمه وفرقوا بينهما .

وفي خلوته اخذ يتساءل هل الشابه الحسناء له أو عليه ؟ . . انها لو كانت له فهو على استعداد لأن يحطم كل شيء ويأخذها معه الى الربع الخالي . . وقوي به العزم ورجع أدراجه نحو المدينة . . ولكنه لم يدخلها مباشرة وجال بين المدافن - فرأى لصوصا يقتسمون أسلابا فانقض عليهم فتركوا الاسلاب فزعين من عضب الموتى وفي الغد اشترى بعض العقاقير وركب لحية فغدا شيخا أسمر يمشي في أزقة تونس الهويني .

في ذلك الوقت كان خير الدين في حيرة من أمره فأرسل يطلب على الفرطاس يستفسر منه عن حقيقة ما دار بين جنوده والاهالي وأمعن في توبيخه لما أن علم أنه أمر باستعمال المكاحل ويطلب احضار شعشوع فيمثل بين يديه على الفور وهو يصيح بأنهم يريدون قتله قبل أن يتكلم ويفصح ، ومنه يعرف الباشا كل شيء ويقول له (ولذا دعوتك لنتم ما بدأت . . . غدا نمضي الى هؤلاء الاكارم نزور سيدي محرر بن خلف) .

وفي الغداة يتوجه خير الدين ونفر من رجاله لزيارة سيدي محرز وبعيدا عنه يقف جيشه يرقب الموقف ويقرأ الباشا الفاتحة ثم يرمي بأكياس النقود الى الفقراء والعجزه المقيمين حول المسجد فتزغرد العجائز ويقوم الرجال يلثمون طرف ردائه ، وتجمهر كثير وانقلبت الريبة والوحشية الى فرح وبهجة واستقبال شعبي عظيم وشعشوع يتقدم الموكب ويخترق الجموع يرد السلام بأعلى صوته .

وتقدم وجوه القوم يرجون من الباشا أن يشرفهم في المسجد وقد فعل فيهم التواضع والحسنى ما لم يفعل البارود فدخل المسجد وصلى ركعتين وأخذ الناس يعتذرون اليه وسأل عن الشيخ مغوش ثم رمى بسبحته

الى أقرب الناس اليه قائلا (خذها الى الشيخ ليقبل علينا مكرما) ويعم البشر وكان أكثر الناس فرحا شيخ أسمر ذو لحية يومىء لشعشوع بيديه ورأسه وعصاه ويضحك ملء فمه ذي الاسنان الناصعة . . ولكن أني لشعشوع أن يعرف فيه غلامه برق الليل .

فتحت جميع الأبواب واختلط الأهالي بالجنود وأمر خير الدين بتوزيع العطايا وعين شعشوع قائدا للقصبة وجعلت القلعة محتشدا للاسرى وفي قصر شعشوع قائد القصبة يلتقي الرفيقان . . شعشوع وبرق الليل وينعمان بجلسة لطيفة وعشاء فاخر من قصر الباشا .

ويخرج الفتى لشراء بعض الحاجيات من السوق وهناك يلتقي بوصيفة الحسناء التي كان شعشوع قد اختطفها فيعرف الوصيفة وهي له منكره ولكنها ما لبثت أن تتعرف عليه برغم ما كان يغوص فيه من ملابس وتخبره أن سيدتها تبحث عن شعشوع .

ويذهب برق الليل في صحبة الوصيفة الى سيدتها فتجن فرحا لرؤ يته وتعطيه منديلا مبللا بالدموع مطيبا بالمسك لكي يوصله الى شعشوع . . ويتلقى شعشوع المنديل راضيا . . ولكن ساخرا من النساء جميعا فهو لا يثق فيهن ولا يأبه لعواطفهن فيعجب الزنجي من ذلك وهو المتيم بالحسناء التي كانت تطل عليه من الكوة والتي مازالت حتى الان زوجته الشرعية .

وفي الغد امتلأت رحاب القصبة بالاسرى من الفرنجة فاستقبلهم شعشوع وبرق الليل لكن هذا الاخير ما لبث أن ترك صديقه قائلا له : أنه غير مستعد لتحمل المسئوليات ونزل الى الشارع ليذوب في خضم الحياة ويتزوج شعشوع محبوبته ولكنه ما يلبث أن يعجب بصديقة نصرانية لها تتردد عليها فأرسل الى مولاها يشتريها وأصبحت زوجتان تدب بينهما الغيره ويقتسمان عطفه ومودته .

ويلتمس برق الليل رزقه في كل الدروب وكل المهن . . فيعمل خادما ومساعدا وبناء ويخدم في الأفراح وفي أحد الأفراح يجتمع مع باقي الخدم يعزفون الموسيقى ويضربون الطبول ويجتمع حولهم خلق كثير وهناك يلمحه سيده القديم حامد النخيلي فيطارده ويهرب منه بعد أن يقذف بثور هائج بعيدا عن طريقه ويعجب الناس لرجل يمسك بقرني الثور الهائج ولا يبالي ويهرب من شيخ عجوز ويتعرض في الوقت نفسه لمطاردة الزوج الحائر الذي يريد أن يرغمه على الطلاق ويكاد يفتك به هو وغلمانه ولكنه يفر من بين أيديهم ويقع في غدير وهو مصاب في أمعائه فلا يلتفتون اليه وتتوق نفسه الى صاحبة الوجه المليح فيعمد الى دميتين أحداهما بيضاء والاخرى سوداء ويبعث بهما الى البيوت ضمن ما يعرضه من أدوات اللعب والزينه وذات يوم تعود اليه الدميتان المعطرتان فيعرف انهما وقعتا في يد زوجته . . ويبعث اليها من يسألها هل يفرق بين الدميتين أو يبقى عليهما مرتبطتين ؟ وبعد قليل يتوجه الى الزوجة حيث تقيم في منزل أهلها ويسألها هل يبقى أو يذهب ؟ فتدعوه الى البقاء لكن سرعان ما تطلب منه الذهاب وهو حائر لا يدري لذلك التحول المفاجىء سببا حتى يفاجأ بزوجها الاول ينقض عليه ولكنه ما يلبث أن يفلت منه ليصطدم بالشيخ حامد النخيلي الذي يصيح : عبدي . . عبدي ثم تتلقفه العجوز والدة الفتى المريض لتصبح بدورها . . وصيفي . . وصيفي . .

وخرج قائد القصبة شعشوع على هذا الهرج والمرج فعرف في الزنجي رفيقة برق الليل فزجر النظارة وساق المتخاصمين الى القلعة وهناك انتصب لهم قاضيا ويدور حوار بين شعشوع وغرماء برق الليل الثلاثة الشيخ والزوج والمرأة يفهم منه أن المرأة فقدت ولدها في الاسر وهو يحارب الفرنجة ويصدر شعشوع حكما نهائيا باتا : على الزوج أن يدفع الصلة لاحد الطالبين ويشتريه من

الاخر وعلى العبد أن يصبح ملكا للزوج ويطلق المرأة . . ويدفع للحرمه حالا أسيرا من كورسيكا تستبدله بأبنها . . ويستحسن القوم هذا الحكم الذي يقطر حكمة وقبل الانصراف يطلب الزوج امهاله حتى يبيع الزيت فيجاب لذلك ثم ينحني على شعشوع ويستفتيه في السكنى مع زوجته فيأذن له على شريطة أن تحتجب عنه . وفي الفصل الثالث نشاهد برق الليل يسير مع الزوج متجهين الى دار البنات ، ويتخذ برق الليل من المعصرة مقرا له وفي الغد يطوف بالاسواق والفنادق يعرض بضاعة سيده ويعود في المساء الى الغناء والموسيقى وقد أنزاح عن كاهله الخوف بعد أن أمن المطاردة ومخاطرها .

ويبيع الزوج الزيت ويرسل برق الليل لينبه على السيد حامد النخلي والسيدة العجوز بالحضور ليتخالص الجميع وتطيب نفس برق الليل . . لكن فجأة يحدث أمر ذو بال يصرف الناس عن كل ما عداه . . لقد استنجد الحسن الحفصي بالنصارى ليسترجع ملك اجداده من خير الدين . . ويصل فارس ينهب الارض نهبا ويتوجه الى جامع الزيتونه حيث يتلو الباشا خير الدين أوراده بعد صلاة العصر ويشيع الخبر حملة تسد عين الشمس ظهرت أشرعتها في البحر .

ويخرج الباشا الى الناس ويخاطبهم في تؤده واطمئنان (سأخرج اليهم وعندها ترون غلائظهم في البحر شذر مذر) ثم أعلن التعبئة بين جنوده .

أما شعشوع فتفضي له زوجته الاولى بسر خطير . . أن الزوجة الثانية تسقيه البنج في القهوة وتتصل ببعض الاسرى . . كذبها ثم هددها . . ثم استرضاها ثم شك في أمرها . . فهو يعلم أن زوجته الجديدة تخلص له الحب لكنه يعلم أنها نصرانية أيضا وتكره ضرتها واستقر رأيه على أن يتظاهر بشرب القهوة ويريقها في منديله ثم يرى . . ونفذ الخطة وكادت تمزق شعرها عندما عرفت انه شرب القهوة فعلا هذه المرة لكنها تماسكت وقبلته وانصرفت وتبعها دون أن تشعر الى حجرة المطبخ حيث شاهدها تكشف عن فوهة في أرضه وتلوح فيها بقنديل فيخرج اليها عبدالله غومير أحد أسرى الفرنج الذي تظاهر بالاسلام والاخلاص لخدمة الجيش التركي . . وكان غومير هذا قد عهدت اليه أسبانيا بأمر جليل هو أن يجمع كلمة الاسرى من الفرنجة ليكونوا على أهبة لانتفاضة داخلية يساندون بها الحملة الخارجية وقد رسم خطته على أساس النفاذ الى قلب زوجة شعشوع الثانية مذكرا اياها بالنصرانية واعدا اياها بالزواج . . ويسمع شعشوع حوارهما ويفهم منه أنه ما دس له أخيرا هو السم وأن زوجته نادمة على ذلك فيصرفها غوميز مذكرا إياها بما ينتظرها من مجد وتلتقط أذن شعشوع كلمات يفهم منها أن العدة أعدت للخلاص من خير الدين بأهدائه سطلة مسمومة أرسلت اليه مع أحد الصنائع من المورسيك هذه السطلة يموت من يضعها على رأسه بعد ساعتين أثنتين .

ولم يطق شعشوع صبرا . . . قفز الى أول جواد صادفه وانطلق يجري الى الباشا أما برق الليل فقد شاهد زوجة شعشوع الاولى حائرة خائفة فأوصلها الى دار أهلها وسلم حراسة الاسرى الى غومين الخائن وهو لا يدري عن خيانته شيئا فلما عاد وجد الاسرى قد حطموا الأبواب وانتشروا في البلاد .

وصلت طلائع السفن الأسبانية الى حلق الوادي ليلا ونزل منها الجنود وزحفوا على الحضرة فاصطدموا في خربة الكلخ بطلائع الجنود الترك الذين ردوهم على أعقابهم فما طلع الفجر الا وكان الباشا قد استرد الثغر كله وأفنى كل من نزل من الأسبان .

ويصل شعشوع الى خير الدين ويصرخ فيه أن ينزع

السطلة لانها مسمومة وينزعها ويلحق أحد الضباط بالخائن الذي أهداها وهو يحاول الفرار .

ويسأل الباشا لمن تركت القصبة فيجيبه : حياتك أفضل من كل شيء .

وتأتي الانباء بتحطيم أبواب القصبة ونهب خزائن السلاح وانطلاق الاسرى في البلاد يقتلون ويخربون ، وقــدَّر خير الدين خطورة الموقف فانسحب في حركة لولبية بارعة وعهد الى شعشوع بمنصب كبير في الجيش وأقسم أنه على موعد مع النصرانية ويعقب المؤلف على ذلك بقوله (وبر الباشا بقسمه فانه بعد ثلاث سنين أوقع بالنصارى فبعث بأسطولهم كله الى قاع البحر في خليج بريفزا) .

ويغري شعشوع برق الليل بالرحيل معه في خدمة الباشا يركبان البحر ويعيشان في جو المغامرات ولكن برق الليل يعتذر بأنه على موعد مع الزوج بعد يومين ليتم الجميع العقود الثلاثة فكيف يمكنه التخلف .

دخل الأسبان القصبة وأمر قائدهم « شارلكان » باقامة كنيسة هناك شكرا للبتول .

وفي أعقاب الغزاة دخل السلطان الحسن الحفصي فتبوأ عرض أجداده واختلط الغزاة بالفرنجة الذين كانوا في الأسر واستباحوا الحضرة ثلاثة أيام وهجموا على الاسواق وهي مفتوحة فأخذوا الامتعة وقتلوا وسبوا خلقا كثيرا وأتوا من الفظائع فنونا فبقروا البطون وأحرقوا المنازل بأهلها ومزقوا الاشلاء واعتدوا على الارزاق والارواح والاعراض .

ويلتقي برق الليل وهو يتميز غيظا بالزوج يستنجزه وعده فيعده أن يتم له ما أراد وزيادة اذا ارتحل الأسبان فيضرب له برق الليل وكأنه يقرأ الغيب موعدا يوم الخميس التالي . . وكان يوافق الثامن من أغسطس ١٥٣٥ .

ويقول المؤلف (ولما كان يوم الخميس الذي عينه برق الليل لم يبق في الحضرة من الكافرين ديار) . . وأيقن الزوج بكرامة هذا الزنجي وازداد تقديرا له .

واجتمع شمل النخلي بالزوج والمرأة بالعجوز وتمت العقود الثلاثة ونطق برق الليل بالطلاق .

ويقيم الزوج الولائم ويدعو برق الليل للدخول للمنزل لقضاء بعض اللوازم وهناك يلتقي بصاحبة الوجه الجميل ويعرف منها أن أسمها ريم ويعاود دخول المنزل لاحضار الشراب ويلتقي بها ثانية ويدور بينهما حوار قصير يتذكران فيه ما مر بهما من أحداث ويبكي بين يديها وقالت له (وين ما تحب تراني تراني) .

وفي منزل الزوج يعود برق الليل الى موسيقاه وشطحة وتطرب ريم لسماعها وتذكرها بما سلف من أيام .

وفي فجر اليوم التالي دخل برق الليل ليأخذ متاعه من المنزل فوجد الجميع نياما الا « ريم » ويدور بينهما حديث هامس تحاول خلاله اثناءه عما اعتزمه من رحيل ليلحق بشعشوع ولكنه يبتسم ويرفع يديه ويقول القوارير ، وتدفع اليه بصرة نقوده فيجد ما بها قد تضاعف فتقول له والعبرات تخنقها (شوية عوين للطريق) ويأخذ عصا التسيار ، ويثبت فيها الصرة ويضعها على كتفه ويمضي مع نسيم الفجر . ويختم المؤلف قصته هكذا « قبل ذلك بيومين يرى الرائي زنجيا يأتي ربوة سيدي أحمد السقا ويصب فيها مسحوق الزرنيخ الازرق الذي يجعل المثقال من المطر من الماء ناقعا زعافا فأصبح ماء آبار القصبة السبع مسموما » .

قال المؤرخ ومن الغد مات من عسكر شارلكان كل من ورد وذهب لحملهم بالجذام فترك سلطان الروم ما

بدأ من كنيسة صارت فيها بعد المدرسة الصادقية وأصبحوا لا ترى الا أماكنهم .

مدى الالتزام بالواقع التاريخي :

والقصة كما نرى قد التزمت الواقع التاريخي الى حد كبير فالمؤلف لم يخرج عن الأحداث التاريخية الكبرى ولم تقف تلك الأحداث عقبة في سبيل بناء القصة وانما على العكس طوع تلك الأحداث فلم تبد كأنها دخيلة على القصة وانما بدت جزءا متمما لها أما اضافة المؤلف الى التاريخ فلا يعدو الجزئيات وهو أمر سائغ لكاتب القصة التاريخية ولا تثريب عليه في ذلك طالما لا يتعارض مع الأحداث الرئيسية ومثال ذلك تآمر زوجة شعشوع عليه والحقيقة ان المؤلف قد أحسن اختيار الحقبة التاريخية التي جعل منها مسرحا لأحداث قصته فهي فترة من تاريخ المغرب تنبض بالحياة وبالاحداث المثيرة كما أنه أحسن اختيار شخصياته سواء من بين شخصيات المجتمع أو شخصيات التاريخ .

هذا برق الليل يمرق في ظلام الليل ووضح النهار كالاسطورة يحب ويكره يضحك ويبكي يعمل ويتبطل وفي النهاية يرحل بعد أن يسمم الابار أمام الغزاة الغاصبين . وهذا الشعشوع تونسي الاصل تركي الولاء في أعماقه صراع بين ولائه لقومه وولائه للراية التي يعمل تحتها . . ثم لا يجد حرجا في التوفيق بينهما بعقد الصلح بين الفريقين فذلك أجدى في نظره ونظر الكثيرين من قومه من الخضوع للوالي الحفصي الذي يدين بالولاء للفرنجة .

وهذا الباشا التركي واسع الحيلة شديد الذكاء يتظاهر بالاعتزاز بالرابطة الدينية التي تربط المسلمين في جميع انحاء الارض ومع ذلك يحدق به الخطر من كل جانب فلا يملك الا الانسحاب واعدا ولا تمر سنوات ثلاث حتى يبر بوعده وينزل بالفرنجة ويسطولهم ضربة قاضية .

دور البطولة

وهذا يسوقنا الى هذا السؤال : من هو بطل هذه الرواية هل هو برق الليل أو شعشوع أو الباشا التركي ؟

أن دور البطولة يقتضي أن ينفرد أحد شخصيات الرواية بالجزء الأكبر من اهتمام المؤلف والقارىء على السواء وبرق الليل هنا وان كان المؤلف قد القى الضوء على جوانب عدة من شخصيته وتصرفاته الا أنه كثيرا ما كان يحتجب خلف الأحداث الكبرى بل ولم يضطلع في القصة كلها بدور ايجابي له قيمته سوى تسميم الابار وقت رحيله .

فبرق الليل يسرق اللصوص في المدافن ولا يراعي حرمة الموتى وشعشوع يخطف امرأة من زوجها ولما تبعث اليه بمنديلها مبللا بالدموع يسخر منها ومن عواطف النساء جميعا وما أن يتزوجها حتى يعجب بصديقتها النصرانية ويتزوجها أيضا ويجعلها موطن سره مما عجل بوقوع الكارثة .

وهذا الباشا التركي وان كان ينصر العرب على الفرنجة ، ويحارب الخونه والدخلاء الا انه نشأ قرصانا يعتمد على النهب والسلب وظل كذلك فترة طويلة من الزمان .

والذي يبدو أن امتزاج العنصر الاجتماعي بالواقع التاريخي وتشابك أحداث القصة وتعدد ألوان الصراع ومن ثم ما بين عاطفي وسياسي واجتماعي كل ذلك وان كان قد أفاد البناء الفني للقصة الا أنه حرم القصة في النهاية من ظهور شخصية تنفرد بالبطولة وتكتمل لها مقوماتها .

شخصية برق الليل

ونعود الى شخصية برق الليل بشيء من التأمل والدراسة . . هذه الشخصية ليست غريبه علينا ولا أريد أن أقول أن شخصية برق الليل هنا مستوحاة من

شخصية عنتره العبسي الفارس الاسمر ؛ كما رسمتها القصص والاساطير العربية فعنتره كان يقوم بدور قيادي في تلك القصص والاساطير وقد اكتملت له مقومات شخصية البطل التي يفتقدها برق الليل .

ولست أزعم أن شخصيتي برق الليل وشعشوع قد استوحاهما المؤلف من شخصيتي ليني وجورج رفيقي السفر والكفاح في مسرحية شتاينبك « رجال وفئران » ذلك أن برق الليل وان تشابه مع زميله ليني في القوة الجسمانية وارتباطه بصديق أوفر حظا من المعرفة وأكثر خبرة بالحياة الا أن برق الليل كان يبدو دائما على عكس ليني مستقل الشخصية حاضر البديهة سريع الحركة ولكن الذي أكاد أجزم به أن المؤلف قد استوحى شخصية برق الليل من شخصية العبد الأسود في مقدمة ألف ليلة وليلة وهو العبد الذي تسبب في أن يقتل شهريار زوجته وكل زوجة تليها حتى وقع في حبائل شهرزاد مع فارق بسيط هو أن مؤلف « برق الليل » لم يقع فيما وقع فيه مؤلف ألف ليلة وليلة من تورط العبد في علاقة آثمة تودي في النهاية بحياته وحياة المرأة التي أسلمت اليه قلبها وهي الملكه في ألف ليلة وليلة وريم في رواية برق الليل . وجعل أديبنا التونسي لقاء العبد بالمرأة في اطار علاقة الزوجية التي أريد لها أن تكون وقتية وطارئة ، ومرجع ذلك هنا وهناك ضرورة البناء القصصي فألف ليلة وليلة تقوم أساسا على ضبط العبد متلبسا بجريمته وما تلا ذلك من انتقام بشع وكان ذلك التمهيد الطبيعي لظهور شهرزاد على مسرح الحوادث لكي تروي على مسامع شهريار القصص والأعاجيب ، أما في رواية « برق الليل » فقد اقتضت الضرورة الفنية أن يظل الزنجي الاسود حيا حتى آخر صفحة من صفحات الرواية حتى يشاهد صالأحداث الجسام ويشارك فيها بالقدر الذي أتيح له ثم يودع في النهاية محبوبته آسفا وهو في طريقه الى المجهول وليس هذا هو الخيط الوحيد الذي يشد هذه القصة الى ألف ليلة وليلة وانما أيضا الجو العام للقصة ورسم الشخصيات . . فان من يطالع القصة يشعر للوهلة الاولى أنه يعيش في جو مشبع بسحر ألف ليلة وليلة وخيالاتها وأوهامها ويشعر أن هذه الشخصيات التي يراها تسير في شوارع تونس سبق أن التقى بها أو بمثيلاتها في شوارع بغداد ودمشق وبلاد واق الواق ؛ فهذا شيخ وقور يخلط العقاقير ويرصد النجوم ويعد العدة لاكتشاف اكسير الحياة وهذا عبد زنجي يرقص نشوان على صوت موسيقى صاخبة وامرأة حسناء يغيب عنها زوجها فتقفز من سطح الى سطح يجذبها صوت الموسيقى وتطل على الزنجي وتحتفي كالاسطورة وبجانب ذلك الدلال وجوارية والعجائز والصبيه والسيد والغلمان والدسائس والمكائد والمؤمرات .

اذا كان السيد المؤلف لم يقرأ ألف ليلة وليلة فأنا أهنئه على خياله الواسع العريض واذا كان قد قرأها فأنا أهنئه أيضا على حسن الاستفادة من تراثنا العربي القديم وهو أمر لا ينتقص كثيرا من قدر القصة ولا يصح أن يوجه اليه بسببه لوم أو . . عتاب .

واذا كان هناك مجال للعتاب فهو أن المؤلف ترك فرصة ذهبية تضيع من بين يديه ولم يهتبلها هي فرصة ابراز بطل وطني من بين صفوف الشعب التونسي يقود مقاومته ويذكي شعوره القومي ضد الغزاة والدخلاء والخونه على السواء .

ولعل المؤلف قد استشعر أهمية وجود مثل هذا اللون من الوطنية فأشار في الكلمة المنشورة على غلاف روايته الى أن برق الليل قد شاهد المقاومة الشعبية للاحتلال الاسباني . ومع ذلك فالقصة تكاد تكون خالية من كل لون من ألوان تلك المقاومة الشعبية اذا ما استثنينا تسميم الابار في السطور الاخيرة .

ولا يفوتني أن أنوه بأن هذه القصة قد نالت جائزة بلدية تونس ولا أخالها قد نالت تلك الجائزة التي لها أهميتها في القطر التونسي الا عن جدارة واستحقاق .

والآن لنترك برق الليل والاستاذ البشير خريف لنواصل رحلتنا مع الرواية التونسية بلقاء « عائشة » والاستاذ البشير بن سلامة .

عائشة

تجري أحداث رواية « عائشة » في تونس في الفترة السابقة على قيام الحرب العالمية الثانية حتى الحقبة الثالثة لانتهاء تلك الحرب مرورا بالحرب بين الحلفاء والمحور ودخول المحور ثم هزيمتهم وعودة الحلفاء الى تونس قبل انتهاء الحرب .

ورواية « عائشة » كما قدمها المؤلف الاستاذ البشير بن سلامة هي الجزء الأول من رباعية روائية بعنوان العابرون .

. . وتبدأ الرواية من قمة الحدث أو بمعنى أدق من نهاية الأحداث . . وفاة عائشة .

ويأخذ علي ـ وهو هنا الراوي ـ في استرجاع ليس تاريخ حياة عائشة وحدها وانما تاريخ اسرتها وبالذات والدها الطاهر منذ كان شابا فتيا تجيش في صدره الطموحات والآمال . .

قسم المؤلف الرواية الى أربعة فصول وأعطى لكل فصل عنوانا مستمدا من مجريات الأحداث باب العرش . باب الخضرة . باب سطح . باب الجنات .

وفي فصل باب العرش :

نرى الطاهر في قريته يسبح بخياله نحو تونس العاصمة وحياة عليه القوم المترفة ويحتال لمغادرة القرية والسفر الى العاصمة ، وتفشل حيله لكنه يعاود الكرة ويجتاحه شعور بأن أهل العاصمة قد خلقوا عظماء أما هو وقومه فقد خلقوا عندما أغلق باب العرش كما تقول جدته وهو يقصد بهذا القول أنهم ليس لهم في الحياة ومتعها نصيب .

ويتسلل الطاهر وابن عمه عبدالله الى محطة القطار بعد أن أعدا العدة لمغادرة القرية والسفر الى العاصمة .

وقبل تحرك القطار يفاجأ الاثنان بوالد الطاهر واسمه ابو محمد يقتحم عليهما القطار ويخرجهما منه وينزل ما أعداه معهما من زاد ويسترد ثمن التذكرتين وعاد الجميع الى القرية بعد أن نسى الطاهر عصاه في القطار .

لم يستيئس الطاهر وعاود محاولته منفردا واستقل الكاريتة المتجهة الى تونس ولما ابتلعه الطريق تنفس الصعداء ، وأيقن أن باب العرش قد فتح له وبعد رحلة دامت ثلاثة أيام وفي العاصمة لأول مرة في حياته . . دخل من باب عليوة . . سأل عن مدرسة سيدي العجمي بنهج الركاج حيث يسكن ابن عمه الشيخ حسن . . ورحب به الشيخ حسن ضيفا عليه . . ولم يكن هناك شيء يستحق الذكر في حياة الطاهر على مدار ثلاث سنوات قضاها في رحاب جامع الزيتونة وابن عمه الشيخ حسن .

فكر في العودة الى قريته لكنه خشي سخرية الناس فقرر أن يشق طريقه في درب الحياة ولا يبقى عالة على أمه التي كانت ترسل له من وقت لاخر المئونة والمال . . وقرر أن يعمل في شركة الترامواي . . وفاتح في ذلك ابن عم له يعمل في الشركة فأخبر به والده الذي حضر على عجل ليطلب منه ألا يتحرك دون اذنه ووصف شركة الترامواي بانها مدرسة الفساد .

وأحضر الوالد معه ملابس جديدة واصطحب ابنه الى باردو ليتناولا الغداء عند الفريك جنرال مصطفى وهو صديق قديم للوالد يريد أن يتعرف على الطاهر . .

ودخل الاثنان قصر الفريك مصطفى وانبهر الطاهر بكل شيء في القصر المنيف . . الجابية (الفسقية) التي بنيت على نمط فسقية الأغلبية . . المباني . . الردهات . . اللوحات . . .

أحسن الفريك مصطفى استقبال الطاهر وقدم له ابنه عادل وهو يقول هذا أخوك عادل وتم التعارف بين الشابين وتصافحا وقال الطاهر لنفسه . . اذن لقد فتح له باب العرش وطلب الفريك مصطفى أن يقبل العيش معه ويعاونه في ادارة أعماله مثل ابنه تماما مؤكدا أنه تربطه بوالد الطاهر عشرة قديمة تمتد الى زمن بعيد .

وفي الفصل الثاني (باب الخضرة) يصف المؤلف الحياة المترفة التي يحياها الطاهر في قصر الفريك مصطفى بعد أن عهد اليه الفريك بدفاتر الحسابات وأفهمه طريقة مسكها . وفي وقت فراغه انكب على الكتب التي تزخر بها مكتبة القصر يغترف منها ما يشاء . وشعر بعاطفة رقيقة تتسلل الى قلبه . . بدأ يشعر بالحب نحو زبيدة . . كانت زبيدة هذه تعمل في قصر الفريك لكن الفريك كان يعاملها كابنته لأنها من أسرة كبيرة عصفت بها أعاصير الزمن وأحس الطاهر أن زبيدة أصبحت ترتاح اليه .

وكانت المفاجأة أن عادل أراد أن يسر حديثا للطاهر وطلب من الطاهر أن يتوسط له في حبه . . حبه من زبيدة . . ولم يتمالك الطاهر نفسه وخرج من الحجرة مزمجرا على زعم ان هذا الحديث وتلك الوساطة تسيء اليه وتجعله شخصا ليس فيه وفاء لصاحب القصر وصاحب الفضل عليه .

بعد تلك المحاورة اتجه الطاهر بتفكيره الى خطة تمكنه من الوصول الى هدفه وهو الزواج من زبيدة . . فأوجد صلة صداقة مع « دوجة » الخادمة الوحيدة المكلفة برعايته ودخول جناحه وترتيب متاعه وهي امرأة تجاوز الأربعين وتحولت الصداقة فجأة الى علاقة آثمة . ومن خلال دوجة استطاع أن يعرف الطاهر كل أسرار القصر وساكنيه وخاصة عادل ابن الفريك مصطفى وقد أفشت له دوجة الأسرار كاملة وأهم تلك الأسرار كان وجود علاقة بين عادل وحليمة زوجة الجنايني التي كانت تحضر لعادل كل صباح طبقا مليئا بالفواكه التي تجمعها من حديقة القصر وتدخل من باب الخضرة وتطرق الباب وقد تعود أدراجها بعد وضع طبق الفاكهة في الحجرة وقد تدلف الى الحجرة وتبقى بعض الوقت مع عادل .

ولما وصل الطاهر الى هذه المرحلة توقف ليسأل نفسه أو بمعنى أدق يلومها على انزلاقه في هذا الطريق الآثم لكنه كان يغري نفسه بقوله أنه انزلاق وقتي وما الذي يمنعه من التوبة . . ولماذا لا يخوض هذا البحر بأمواجه المتلاطمة .

وعلم الطاهر من دوجة أن عادل حاول استدراج زبيدة لكنها لم تقع في حبائله بل وشكته الى والدته سيدة القصر ولفتت أمه نظره فأخذ يفكر عادل في الزواج من زبيدة وخلال تلك الفترة دار حوار بين الشابين قال فيه عادل للطاهر أنا ياطاهر ضحية المجتمع الذي أضاع قيمة الانسانية ولم يقدر على الايمان . . ثم يقول له : أنت أسعد مني لقد حافظت على شهامة أهل الريف . .

ويتطرق الحديث الى زبيدة ويقول عادل أنه يعرف أنها لا تحبه (أي عادل) وأنه سيعرض عنها ليتركها للطاهر لأنه غير قادر على أن يحب ويتعب من أجل هذا الحب وأحس الطاهر بالافراج .

وفي حوار آخر يعترف عادل بأفكاره : انني أنتمي الى الحركة النضالية في واجهاتها العديدة التجمعات التي تنتمي الى جماعة الصالونات والأخرى الملتحمة بالطبقات الشعبية .

أظهر الطاهر كفاءة في العمل مما جعل الفريك مصطفى يلهج بذكره . . وخلال هذه الفترة كان الطاهر

وزبيدة ينتهزان كل فرصة لتبادل النظرات والعبارات الرقيقة لكن الطاهر فهم جيدا أن زبيدة لن تقبل بالحب الا اذا كان طريقا للزواج وقرر الطاهر أن يفاتح عادل في أمر زواجه أي الطاهر من زبيدة . لكنه رأى أن يسبق ذلك اهانة لذلك الفتى الماسق فأخذ يراقبه حتى ضبطه متلبسا هو وحليمة في حجرته ذات صباح وقد ارتجفت المرأة المسكينة وفرت أما عادل فلم يتحرك وانما أخذ يوبخ الطاهر على فعلته وقال أنه لا يخشى شيئا وافشاء السر قد يكلف هذه المرأة حياتها وفي جميع الأحوال ستطرد هي وزوجها من القصر .

ولم يندم الطاهر على فعلته كما ندم هذه المرة وقرر أن يعتذر لعادل ويطيب خاطر حليمة وفي مرارة يقول عادل أنه يكره المجتمع والدنيا والقصر ويكره الناس جميعا وزبيدة أيضا وأنه يعرف علاقة الطاهر بدوجة ويمن على الطاهر ايواءه في القصر . ويعود الطاهر الى لوم نفسه ويتساءل كيف اغتر بدوجة ودخل دون أن يشعر في ذلك الخضم .

ويسأل الطاهر عادل أن يساعده في الزواج من زبيدة فيوافق على ذلك ويقول أنه سيلح على والده في ذلك . .

وبعد أيام حضر أبو محمد (والد الطاهر) وتم الاتفاق على تفاصيل الزواج وتكفل الفريك مصطفى بكل التكاليف ، ولما تفرق الجميع خلا الطاهر الى نفسه وأحس بدوامة كيف انقلب الى هذا الوصولي التافه .

في تلك الأثناء قبض على عادل لضبطه في وكر للقمار وبدلا من أن يساق عادل الى السجن تم سجنه في قصر أبيه أسبوعا أو أسبوعين . .

الطاهر طلق علاقته بدوجة . . وبعد أن خرج عادل من السجن الذهبي وهو حجرة في قصر أبيه زفت زبيدة الى الطاهر في حفل كبير وأصبح الطاهر ينعم بكل شيء . .

ويبدأ الفصل الثالث « باب سطح » بوصف لحياة الطاهر في قصر الفريك مصطفى حيث كان يعيش حياة السيد الآمر الناهي لكنه كان يخشى عادلا وحسده وطمعه في زوجته (زبيدة) . . وتمر الأيام مسرعة ويرزق الطاهر وزبيدة بمولودة سماها عائشة لتعيش طويلا وكانت عائشة بالنسبة لأبيها هي الفرحة الكبرى وراح الطاهر وأسرته ينعمون بالرخاء في قصر الفريك مصطفى ولكن الطاهر كان يحس بوخز الضمير كلما كان يسمع أخبار أقاربه وخلانه وكانوا يصارحونه بأنه لم ينفع أحدا منهم .

وذات يوم يدور حوار بين الرفيك مصطفى والطاهر عندما كان الأخير يطالع كتاب « أصول الحكم في الاسلام » للشيخ علي عبدالرازق ويئس الاثنان لوضع الحكم في البلاد التونسية في تلك الآونة .

وتمضي السنون وتكبر عائشة وكان لعبها في ردهات القصر يبعث الحيوية في القصر كله ، وأصبحت عائشة أمل الجميع وفرحتهم الكبرى وكان لها الحق في أن تضحك وتلعب بكل شيء حتى اللحي والشوارب والتحف .

ويضيق الطاهر ذرعا بهذا اللون من الحياة الرتيبة التي لا يجد الفرد فيها مكانه وتمر به الهواجس لكن زبيدة تشد من عزمه وتسيره بكل لطف ومهارة خاصة وأن عادلا أخذ ينطفيء شيئا فشيئا وتظهر عيوبه . .

وذات صباح يطلب عادل من الطاهر وهو متجه الى العاصمة أن يشتري له سجائر وبودرة وعطر (وكان يسمي قارورة الخمر عطرا) وهاج الطاهر وتساءل في غضب هل يظنه عادل خادما عند والده وهوى بصفعة قوية على خدي عادل وقامت ضجة والتقت النساء وحضر الفريك مصطفى فوجد ابنه يبكي ومغمى عليه .

وفي تلك الظروف قرر الطاهر أن يزور قريبه فوافق الفريك مصطفى على ذلك لكن ذكره بأنه يعتمد عليه في شئونه وطلب منه ألا ينسى المعروف . . أي يعود ثانية ووعده بذلك ، وعندما غادر الطاهر القرية رفض في أنفه أن يستقل العربة بل اتجه نحو الترام وأحس في تلك اللحظة بقسط من الحرية .

ورأت زبيدة من جانبها أن تساعد على تحسين الجو فزارت عادل بصحبة والدته لمواساته وكان يقض مضجعها أن تبقى العلاقات متوترة بين الطاهر وعادل لأن هذا يفسد مخططها وقررت بعد ذلك أن تزور عادل منفردة ويقول المؤلف عن تلك المقابلة أن زبيدة لم تدر كيف ذهب عقلها . . وسقطت زبيدة وتكرر سقوطها في الأيام التالية وقطع عادل علاقته مع بقية صديقاته واتفق معها على تحسين الجو مع الطاهر ويعود الطاهر من القرية فيجد أشياء قد تغيرت . . وكان يرى زبيدة تخرج من جناح عادل وقد تعللت بشتى المعاذير وبعد تسعة أشهر تلد مولودا اسمه الناصر اعتقد الطاهر انه ليس ابنه . . وبعد أربعين يوما من الوضع قال لها الطاهر أنه سيغادر القصر بعد أسبوع ويخيرها بين الرحيل معه أو البقاء بمفردها في القصر ولم يسع زبيدة الا الامتثال لأمر الطاهر الذي بدا في ذلك الوقت متغطرسا لا يجرؤ احد على مخالفته . . وقبل الفريك مصطفى الرحيل لكن على أمل العودة ثانية .

وتغيرت حالة العائلة . . الطاهر يشق طريقه الجديد في الحياة . . سكنه الجديد له سطح يطل منه على الاسطبل . . لم يكن لزبيدة من متنفس الا السطح والنافذة التي كانت تطل على الشارع .

سارت الأيام الأولى خفيفة الوطأ . . كان الفريك يعاونهم سرا ويزورهم وأرادت زبيدة أن تعرف منه لماذا تساهل في رحيلهم فأسر اليهم الفريك مصطفى حديثا عن حوار كان قد جرى بينه وبين الطاهر حول تقاعس البايات عن الدفاع عن حقوق الشعب وقال له الطاهر ان البايات عين للفرنسيين وأنتم عين البايات . . أنتم عبيد العبيد وهو أي الطاهر لا يريد أن يحيا حياة العبيد . . وقالت زبيدة لنفسها : ذهبت أيام العز . . وخرج الفريك من عندها دامع العينين وزبيدة قلبها يقطر دما . .

ومضت سنوات عديدة وعائلة الطاهر تسكن ذلك النزل وأحيانا تتردد على الفريك مصطفى لعدة أيام ثم تعود . . وذات يوم جاء خبر نعي الفريك فحزنت زبيدة لوفاته حزنا شديدا ونظر عادل الى والده المسجي وشعر أن عالما قد ذهب دون رجعة . . وأخذت يد الدهر أو بمعنى آخر يد عادل تعبث بالضياع والأملاك . قسم القصر منازل وأكتراها ثم باعها الى أحد الفرنسيين .

تحولت مشاعر الطاهر نهائيا نحو زبيدة اعتبرها مجرد خادمة لا يكلمها الا في القليل النادر ولم يكن يتحدث الا مع ابنته عائشة التي كبرت وكانت تخرج بصحبته الى السينما والمسرح وتتنزه معه في المنتزهات .

وعلى العكس من ذلك كان لا يخاطب الناصر الا بالكلمات القاسية ويتلمس له الأخطاء ليضربه بالعصى وكان يرى في اكرام عائشة نوعا من الانتقام من الناصر وكان الناصر لا تؤثر فيه ضربات والده لأنه اعتاد عليها .

ولم يكن أمام زبيدة الا أن تفتح باب السطح وتأخذ في الحديث مع جاراتها . . وفي المساء كان الطاهر يتناول المخدرات ويقع في غيبوبة الحشيش .

وأخذت بعض النسوة العجائز تترددن على منزل الطاهر يبددن عن أفراد العائلة العزلة التي فرضت عليهم ومن بين هؤلاء النسوة أم الطاهر وأخت زبيدة التي كانت تدعوها العائلة باسم خالتي .

ودوجة أصبحت لا تأتي لزبيدة الا في القليل النادر . . كانت تدخل من باب الدار والآهات تنبعث من صدرها وظهرها محني وخطواتها وئيدة وبعد أن تشرب القهوة وتأكل تعود الى حيويتها وتعود الى العمل في المنزل ثم تأخذ في رواية القصص والحكايات . .

أما « أمك عزيزة » وهكذا كان يسميها أهل المنزل فهي تجيد الطهي وشئون المنزل ومن أهم صفاتها المحاكاة وترديد الكلام وهي تجاري مخاطبيها في الكلام .

أما العجوز الخامسة « الأم حفصة » فهي لم تدخل المنزل الا بفضل ابنتها سكيلة التي عرفها الطاهر في يوم من الأيام وهي محتاجة لقضاء شأن من شئونها في ادارة المال وساعدها على ذلك وهي من قريته وتمت له بصلة قرابة . .

وكانت سكيلة بارعة في الكلام تطلب من الطاهر خدمات وتداعبه أمام زوجته وعندما يخرج الطاهر من المنزل تتصرف سكيلة في المنزل آمرة ناهية بل وتأخذ في لوم زبيدة .

وأصبحت زبيدة الحاضرة الغائبة . . وكانت تقول لنفسها وما قيمة الحياة بعد العيش في قصر الفريك مصطفى . . وبعد أن ضاع منها كل شيء .

وذات يوم تدخل عجوز الى الدار وهي تصيح . . الحرب أتت الى تونس . .

ومنذ ذلك اليوم تغير كل شيء . . وأحست العائلة بقلة المواد الغذائية الضرورية وعرفت الاقتصاد في كل شيء . . حتى الخبز . . الشاي . . القهوة . . وطاف بالبلد شبح السوق السوداء للمواد الغذائية وشعرت بالجوع والحرمان . . وهو أمر لم تكن تتصور حدوثه في يوم من الأيام . . وشعرت العائلة بالخوف من الموت . . سمع دوي القنابل وأصوات المدافع والطائرات . . والطائرات تصب قنابلها على محطة السكة الحديد وميناء تونس على وجه الخصوص . . أخذت أخبار الضحايا ترد تباعا كلما وردت أخبار عن الناجين ببركة سيدي بلحسن وسيدي عبدالقادر .

عائشة لم تشعر باليأس في تلك الأيام . أخذت تتوجه الى الله لابعاد الشر عنها وأخذت تستقبل الحياة بروح لم تعرفها من قبل .

عرفت عائشة من أمها ما تدبره سكيلة للزواج من أبيها الطاهر وكان الطاهر يتذرع ضمن ما يتذرع به لاتمام ذلك الزواج زيادة المنح العائلية التي تزيد تبعا لزيادة أفراد الأسرة .

وأخذت الأحداث تتوالى وتنزل على عائشة نزول الصاعقة . . قرار والدها الطاهر بالتحول الى قريته وسجن أخيها الناصر أثر جريمة أخلاقية . . وقرار والدها الزواج من سكيلة وتصادف في ذلك الوقت عودة الحلفاء الى تونس فأخذ الفرنسيون ينكلون بالتونسيين سجنا وتشريدا . . وزعزع ذلك كله من ايمان عائشة بالحياة وبالناس وجعلها متشائمة بعد أن كانت فتاة باسمة ضاحكة .

أما زبيدة فقد بكت دما عندما رأت ابنها الناصر في السجن وقد سبقه عادل اليه . . بعد تورطه في لعب القمار وكان يداري ذلك بقوله أنه سجن من أجل وطنيته .

رحل الجميع من تونس متجهين نحو القرية لسكنى بيت جديد سيجدون فيه سكيلة التي تزوجها الطاهر منذ أيام . . وكذلك أبناءها سالم والهادي وفاطمة . .

وفي الفصل الأخير « باب الجنان » يبدأ المؤلف بوصف المنزل الذي انتقلت اليه الأسرة . . كان منزلا قديما اشتراه الطاهر بثمن زهيد ليس له نوافذ وله فناء واسع ومطبخ وخلاء يفتح على باب جنان (بستان) فسيح الرجاء . . وكانت غرف المنزل من النظام القديم . . ولم تعد علاقة زبيدة بالطاهر علاقة زوجية بل

علاقة جوار فيها التقدير والمحبة أحيانا والسخط والاحتقار أحيانا أخرى . . وعاشت العائلة في هذا المنزل شهرين انتقلت بعدهما الى المصيف في منزل وسط بستان فيه من الغلال (الفواكه) مالذ وطاب . وكان « ابو محمد » والد الطاهر يمزج الجدل والهزل . . وكان له صديقة أيضا وهي حارسة الجنان . . ونجح ابو محمد في نقش أسطورة الغولة حليمة في الأذهان ليمتع الكبار والصغار من جني الثمار الا باذنه ويضحكن من الخلوة بنفسه دون ازعاج . تأقلمت عائشة وقد بلغت السادسة عشرة من عمرها مع هذا الجو .

ويموت ابو محمد والد الطاهر ويخلو الجو للطاهر . . أصبح طاغية في الأسرة . . لا يسمع الى أي رأي . . حتى سكيلة ترتعش منه وتخشى كلمة طالق .

ونظم الطاهر حياته بين العمل في الادارة والمشي مسافات طويلة مع عامة الناس . . والأكل الطيب . . وقد تحسن راتبه بالزيادات والمنح فاهتم بالجنان وأكثر من شراء الكتب للمطالعة . .

سالم ابن سكيلة كان يبدو لين العريكة . . في عينيه طيبة . . تظاهر أمام الطاهر بحبه للكتب والمطالعة . . وشيئا فشيئا استمال عائشة فمالت اليه . أصبحت تسمع منه الحكايات فحرص على جمع القصص والنوادر وكان اذا اختلى بعائشة تحت شجر التين يروي لها الحكايات المثيرة وأصبحت أسيرة لهذه الحكايات . . وكانت النتيجة أن أحبته في آخر الأمر .

ويخرج الناصر من السجن والطاهر يحذر سكيلة أنها ستكون طالقا لو خاطبت ذلك الشخص . وتأتي زبيدة بابنها الناصر الى حيث يجلس الطاهر في الفناء وقالت هذا ابنك جاء يقبل يدك . . ويطلب السماح وقبل الناصر يد أبيه . .

ولجأ الناصر الى الأساليب التي تعلمها في السجن لتدخين الدكروري (الحشيش) وكان يبقى في الفراش طول النهار يستعرض عضلاته وفي المساء يتناول الخمر والحشيش وكان الطاهر يتحاشاه ويغلق عليه الباب مساء . .

ويحار الناصر في سر نور ينبعث ليلا من المخبأ . . ويكشف أن سكيلة تنكب على منسجها تطرز في أناه . . ولم يجرؤ الناصر على طرق الباب . .

ويعد الناصر كمينا لسكيلة التي تسببت في قهر والدته زبيدة ويختبىء ذات مساء قبل دخولها المخبأ . . وتفاجأ سكيلة بوجوده . . ويبادر فيضع اصبعه على فمه ثم يمر يده على رقبته . . مشيرا الى حيث ينام زوجها الطاهر . . موهما إياها أن زوجها لو فطن الى هذا الموقف لقتلها . . . ويسقط الاثنان في الاثم ويتكرر السقوط كل ليلة في ذات المكان . .

بدأت عائشة تقلق وتأرق عندما أحست بسلوك سكيلة والناصر وقد لمحت الاثنين في وضع لم تكن تتوقعه . . وأسرت بذلك الى فاطمة . . التي كانت مرشحة للزواج من الناصر . .

لاحظ الطاهر على سكيلة أن السهر ـ أي سهرها على المنسج ـ أصبح طويلا وانتاجها قليلا . . ويتشكك الطاهر في أمر الناصر ويأمر بطرده من المنزل ويتنفس الجميع الصعداء . . الا زبيدة . . ومرضت فاطمة ولم يكن أحد يعرف سبب مرضها الا عائشة .

والتهبت عاطفة سالم وعائشة . . ووقعت عائشة فيما لم تكن تتوقعه وبكت بكاء مرا ولامت سالم على تهوره وكتمت أمرها وأقسمت ألا يمسها بعد ذلك الا عند الزواج .

حدث سالم أمه في شأن الزواج من عائشة وأبت أمه ذلك رغم موافقه زبيدة فتطوع في الجندية الفرنسية . . وفرح الطاهر دون أن يدري الحقيقة . . وعادت

العلاقات ثانية بين الطاهر وزبيدة . . كانت وهي زوجته تعتبر نفسها متاعا له وأصبح يناديها أمي . .

كتمت عائشة سرها في صدرها وكانت أقصى أمانيها أن ينساها الناس ويتركها الخطاب لكن والدها أعلن أنه أعطى كلمة لقريب من الأقارب فرح الجميع الا عائشة .

كان العريس يدعى خالد يرتدي لباس الجندية الفرنسية وقد خاض الحرب العالمية الثانية . . واتفق الطاهر وخالد على الزواج . . عائشة في رعب . . وتمت اجراءات الزواج والزفاف . . لم يقترب خالد من عائشة في الليلة الأولى كانت تبدو متعبة . . وكانت هي تسأل نفسها ماذا يكون رد فعله عندما يعرف الحقيقة . . وفي الليلة الثانية تكشف كل شيء . . بكى خالد مَنْ الذي فعل هذا ترد عليه . . . سالم . . جاءت به زوجة أبي معها . . هرب الى الجندية . . يردد العريس . . الا تشعرين بالعار . . عائشة تبكي . .

وصارح خالد الطاهر بالأمر . . وأخذ الطاهر يسب خالد . . قال انه سيسكت وسيرجع الى عمله في تونس وتبقى هي أي عائشة في منزل العائلة ثم يسرحها بعد ذلك .

وفي تونس التقى خالد بسالم وصارحه بما عرفه واعتدى عليه بالضرب ولم يكن من سالم الا أن دفع بنفسه الى حرب الهند الصينية . .

أصيب خالد بشلل في نصفه الأيمن ودخل المستشفى العسكري وأخذت عائشة تطيبه وأهله يقولون عنها أنها نحس .

وأصيبت عائشة بالغثيان والهذيان . . وأخذت تعالج عند طبيب نفسي . . وبلغ بها المرض أشده . . حتى أنهم عندما حدثوها عن وفاة خالد لم يبد عليها التأثر وكأنها لم تعرفه أصلا .

واستقرت عائشة مع العائلة في المصيف . . أغرقت نفسها في اللعب بمناسبة وبدون مناسبة . وذات يوم دخل الطاهر وقال لعائشة هذا جاري المكنز . . هل تقبلين الزواج منه . . . وردت عائشة دون تفكير . . نعم . . زفت عائشة الى الكنز الذي كان شيخا في السبعين واستقرت عائشة في دارها ولم تحذق هناك الا اللعب والسخرية بمن حولها . . وكان للمكنز ابن شقيق اسمه الأزهر في عنفوان قوته . . واتجه بأفكاره نحو عائشة وأخذا في بادىء الأمر يتناجيان ثم تعودا الالتقاء تحت شجرة الكرز ونشأت بينهما علاقة آثمة . . واستمر الحال على هذا المنوال سنوات . .

وذات يوم يفاجىء الأزهر عائشة بحديث فيه تأنيب الضمير . . أنت زوجة عمي يوم رأيتك شعرت بالعطف نحوك والحزن العميق . . آليت أن أعينك على هذه الحياة كنت أكثر سعادة لو صدمتني كانت عائشة ساهمة وفوجئت بموقفه . . وكانت تقول : أنا لم أعد الا جسدا . . قتلوا في كل شيء . . لقد قضى والدي على كل العائلة وانساق هو الى اللذة . .

وجاءت ليلة حزينة خرج فيها المكنز للعب الورق وتمددت عائشة على الأرض الندية تحت الشجرة وانتظرت الأزهر . . فلمحته يأتي وهو ينهر بدون ضجة كلبا . . ولم تخرج من باب الجنان في تلك الليلة الا وقد بدأها سعال عنيف ولم تدر كيف نزل عليها فجأة بهذه القوة والعنف . . دخلت غرفتها . . نسيت شملتها في الجنان . . سمعت صرخة مدوية من وراء الغرفة . . الأزهر يتدلى من فم الجمل ، وخلصوه منه لكن يد الأزهر اليمنى دقت دقا واليسرى ممسكة بشملة عائشة .

من تلك الليلة مرضت عائشة بالسل وتاب الأزهر . . ودخلت عائشة المستشفى لكنها ما لبثت أن غادرتها وكانت تقول أنه لن تبق لها الا أيام معدودة في الحياة . .

وبعد أيام ماتت عائشة بالسل وماتت بذات المرض بنت أختها التي كانت في الرابعة من عمرها . وكانت لصيقة بها . . وجاءت في الوقت ذاته أنباء وفاة سالم في حرب الهند الصينية . .

وعند هذا الحد تقف أحداث الجزء الأول من رباعية « العابرون » كما قدمه الاستاذ البشير بن سلامة في رواية « عائشة » .

ولا أكتم القارىء القول أنني عندما كنت أتابع خطى بطل الرواية « الطاهر » وهو يعمل بجد في خدمة الفريك مصطفى ويتطلع الى حب عفيف مع زبيدة سليلة احدى الأسر الكريمة ، والتي كان الفريك مصطفى يعتبرها بمثابة ابنته تماما ثم يطمع في تتويج هذا الحب العفيف بالزواج بعد أن آنس من زبيدة ذات العاطفة العفيفة كنت أرى وجه الأديب السعودي الدكتور محمد عبده يماني يطل علي من بين السطور وأستعيد مجريات الأحداث في رواية « اليد السفلى » التي قدمها للقارىء عندما كان وزيرا للاعلام وأرى البطل وهو صبي صغير شمله رب البيت بعطفه يكافح لتحسين وضعه والاستزادة من العلم ويطوي هو وعزيزة ابنة السيد جوانحهما على حب عفيف حتى يتوج هذا الحب في نهاية المطاف بالزواج . وقلت لنفسي انها اذن ظاهرة يتميز بها الوزراء الادباء في العالم العربي وهي تجسيد كفاح الفئة الطموحة من أبناء الشعب حتى تصل بعد كفاح شريف في شعاب الحياة الى مرتبة تقترب من مرتبة السيد وأسرته ويسعد البطل في النهاية بالزواج ممن أحب .

ولكنني ما كدت أغوص بين دفتي الرواية وأتنقل بين صفحاتها وأرى التفسخ والخلل يسيطران على حياة الأسرة وينخر السوس ـ سوس العلاقات الآثمة ـ في بناء الأسرة دون أن يفطن كل فرد الى ما يفعله غيره غافلا أو متغافلا حتى تراقصت بين السطور مسرحية جان كوكتو « بيت من زجاج » التي يعرض فيها الكاتب الفرنسي الشهير صورا من الحياة العابثة اللاهية للأب والابن على السواء حتى يتحول البيت الى بيت من زجاج . .

لكن عندما زادت الفواجع والمآسي تراكما حتى وصلت الى قمتها في نهاية الرواية بوفاة عائشة . وهي في ريعان الشباب وبنت اختها التي كانت في الرابعة من عمرها حتى ابتعد عن خاطري الدكتور عبده يماني وروايته « اليد السفلى » وجان كوكتو ومسرحيته « بيت من زجاج » وحلت محلها صورة فرانسوا ساجان وشريط المآسي وهي تتدافع في روايتها الاولى « صباح الخير أيها الحزن » .

ولنا عودة الى المآسي والفواجع في رواية عائشة بعد أن نمعن النظر في البناء الفني للرواية المؤلف « أجاد » تصوير مسرح الأحداث والمناخ النفسي الذي كان سائدا في تونس في الفترة ما بين السنوات السابقة على نشوب الحرب العالمية الثانية والسنوات اللاحقة لانتهاء تلك الحرب وهي فترة زمنية تتراوح بين ربع وثلث قرن . . وقد تنقل بعدسته الدقيقة بين القرى والمدن وخاصة العاصمة تونس وصور الحياة الاجتماعية لنماذج مختلفة من البشر تتراوح بين العمال والفلاحين وأبناء الطبقة الوسطى والطبقة المترفة كما صور معاناة الشعب التونسي برمته في ظل الاحتلال وتسلط جنود الاحتلال والمعمرين الفرنسيين على مقدرات الشعب آنذاك .

وبجانب ذلك أجاد المؤلف أيضا تصوير أدق خلجات النفس البشرية في حالات الرضى والغضب والفقر والغنى والشهوة العارمة وصحوة الضمير . .

وهناك بعض الشخصيات الرئيسية رسمها المؤلف بعناية بالغة . . شخصية الفريك مصطفى الرجل الطيب القلب الثري . . المسالم المستسلم . . آخر من يعلم بما يجري بين جنبات قصره . . وكذلك شخصية

عادل ابن الفريك مصطفى الشاب المدلل الذي ولد وفي فمه ملعقة من ذهب . . يدور في أعماقه صراع بين القيم والمثل التي يطالعها في الكتب التي تزدان بها مكتبة والده . وبين نزواته وشهواته . . وتكون الغلبة للنزوات والشهوات لأنه كان السيد المطاع حتى في حياة والده . . وعندما كانت تغالبه نوبة من نوبات صحوة الضمير كان سرعان ما يبعدها عنه لأنه قد وصل الى مرحلة اليأس حتى من اصلاح نفسه . . وكان في كثير من المواقف تتسم تصرفاته بالبرود الذي يمتزج بالحكمة . . ومن ذلك موقفه عندما فاجأه الطاهر هو وحليمة في قمة الخطيئة . . تصنع عدم المبالاة ثم حذر الطاهر من مغبة افشاء الأسرار وأخذ يلومه ويعنفه لكن في روية وأناة . . ولم يرفض بعد ذلك فكرة زواج الطاهر من زبيدة بل ساعده على ذلك رغم أنه كان يحب هو نفسه زبيدة في يوم من الأيام . . وكانت النهاية الطبيعية لذلك الشاب الفاسد هي غياهب السجون .

أما شخصية الطاهر ـ بطل الرواية ـ فانها قد اهتزت في يد المؤلف اهتزازا شديدا . . كان المؤلف يلجأ الى القفز بالشخصية معه فوق أسلاك شائكة عالية ليدفع بها في مسارات مفاجئة جديدة دون مقدمات تبرز تحول الشخصية أو تحويل مجرى الأحداث . .

كانت شخصية الطاهر حتى نهاية الفصل الأول (باب العرش) والصفحات الأولى من الفصل الثاني (باب الخضرة) شخصية النقي التقى الطموح الذي قضى في جامع الزيتونة ثلاث سنوات . ويتطلع الى حياة أفضل تظللها القيم والمثل العليا وكان حبه العفيف لزبيدة متمشيا تماما مع مقومات شخصيته وقد استهدف بحبه هذا أسمى هدف يرنو اليه المحبون وهو الزواج .

وفجأة ودون مقدمات . . بل على العكس مما تنبىء به المقدمات كلها يسقط بين يدي دوجة الخادمة اللعوب . . ويقعان معا في شراك الاثم وهو يعد ويخطط للزواج من زبيدة وقد برر سقوطه هذا أو برره له المؤلف بأنه الوسيلة لمعرفة أسرار القصر عن طريق دوجة . . توصلا الى الضغط على عادل والظفر بقلب زبيدة والزواج منها .

وسقوط الطاهر على هذا النحو كان يعني صدعا في البناء القصصي والأدهى من ذلك سقوط زبيدة فيما بعد فجأة ودون مقدمات بين براثن عادل واستسلامها له وهي زوجة شرعية للطاهر في حين أنها هي ذاتها كانت قد رفضت عاطفته ومجرد التفكير في الزواج منه وهي فتاة لم تتزوج بعد . .

وتتابع الأحداث على ذلك النحو أصاب شخصيتي الطاهر وزبيدة كما رسمها المؤلف بكثير من التناقض كما أن انغماس الطاهر في الشهوات والملذات في السنوات الأخيرة جعله صورة مهزوزة من عادل الذي تدرب على الفساد السنوات الطوال وبذلك حرمت الرواية من عنصر هام من عناصر نجاح أي عمل روائي أو مسرحي وهو تباين الشخصيات ، ذلك أن اختلاف الشخصيات الرئيسية في العمل الأدبي أو ما يسمى بشخصيات الأضداد من شأنه اثراء العمل وتصعيد الصراع فيه بما يرفع من قدره رواية كان أم مسرحية .

شخصية الطاهر الطموح النقي . . وبجواره شخصية زبيدة النقية العفيفة الجميلة تقفان معا في الصفحات الأولى من الرواية في مواجهة شخصية عادل المترف الفاسد المفسد وبطانته . . ماذا لو سارت هذه الشخصيات في الطريق الذي رسمه لها المؤلف منذ البداية . . وأخذ المؤلف يطور هذه الشخصيات والمواقف من خلال الصراع الأبدي بين قوى الخير والشر . . اذن لظفرت الرواية ببطل حقيقي يرمز الى الشباب التونسي بكل ما كان يعمر به قلب ذلك الشاب في تلك الآونة من قيم وطموحات . . لكن يبدو أن

المؤلف كان معنيا في الفصول الأخيرة بتقديم شريحة أو شرائح من المجتمع التونسي في تلك الفترة يغلب على حياتها الفساد الاجتماعي والتحلل من القيم فالسقوط الذي غالبا ما كان يقترن بخيانة زوجية هي سمة الشخصيات النسائية التي أتى المؤلف على ذكرها في تلك الفصول . . والعجيب أن السقوط كان يتم فجأة ودون مقدمات ودون مبرر مقنع . .

ولعل تكرار السقوط والخيانات في الفصول الأخيرة قد شغل المؤلف عن العناية بالبناء القصصي فجاءت الأحداث في تلك الفصول رتيبة خالية من التشويق بل أن الفاجعة الكبرى التي أصابت عائشة وهي في أوج تألقها وأدت الى ما تلاها من فواجع . . كانت موقفا ساذجا فقدت فيه هذه الفتاة الطائشة أعز ما تملك الفتاة الشرقية في لحظة ضعف أو طيش . . ولم يكتف المؤلف بما أصاب عائشة من ذل ومهانة على يد زوجها الأول . . وانما جعلها تنزلق الى الخطيئة والخيانة الزوجية وهي ضعيفة مهمومة بعد زواجها الثاني . . من الرجل الكهل المكتنز.

وقصة الفتاة التي تفقد رمز الشرف والعفة ولما يكشف أمرها تتزوج برجل كهل أشبه بالحديث المعاد وقد تكررت مئات المرات في القصص والتمثيليات والأفلام السينمائية . . وقد قدمها المؤلف في الاطار التقليدي . . وكل ما أضافه الى ذلك الاطار هو المرض المفاجىء والوفاة التي جاءت على غير انتظار . . وقد جاءت هذه الوفاة في السطور الأخيرة لتريح المرأة المسكينة مما كانت تلاقيه من عذاب وهوان . . ولترفع بعض الشيء من قدر الرواية ولتصل الأحداث الى قمة المأساة خاصة وأن عائشة قد ظفرت لاريب بقدر كبير من عطف القارىء بعد أن عايش مأساتها منذ البداية وتعاطف معها أكثر مما تعاطف مع أي شخصية أخرى من شخصيات الرواية . .

وثمة سؤال يطرح نفسه . . بل يفرض نفسه . . هل هناك ارتباط بين هذا القدر الكبير من الآثام التي ارتكبتها الشخصيات الرئيسية في الرواية ومن المآسي والفواجع التي حلت بتلك الشخصيات . . أهونها المذلة والمهانة ودخول السجن وأقساها الموت . .

وبمعنى آخر هل اعتنق المؤلف فكرة القصاص القدري الذي يأتي على غير انتظار لينزل العقاب المناسب بأرباب الخطايا . .

فكرة القصاص هذه ليست جديدة وانما قديمة قدم الأدب القصصي في العالم ابتداء من الأساطير الشعبية التي كانت سائدة في الهند والشرق الأقصى ثم سادت في الأدب اليوناني القديم ومرورا بألف ليلة وليلة وانتهاء بالأدب القصصي الحديث . .

اذا صح أن المؤلف قد اعتنق هذه الفكرة فهذا لا ينقص شيئا من قدر الرواية وانما على العكس من ذلك يضع أمام القارىء والناقد على السواء مبررا ولو ضئيلا ليبقى هذا الكم من الفواجع التي ازدحمت بها فصول الرواية وعلى الأخص الفصل الأخير . . والتي تبد للوهلة الاولى وكأنها سقطت فجأة على رؤوس الأبطال دون تمهيد أو مبرر مقنع .

ومع ذلك فحتى لو كان المؤلف قد اعتنق فكرة القصاص هذه وهو بصدد تحويل الشخصيات ودفع الأحداث فان ذلك لا يجعله بمفاداة من عتب النقاد ؛ ذلك أن الفواجع مبررة أو غير كانت أكثر مما تحتمله أي رواية اجتماعية من هذا اللون . . هذا من جهة ومن جهة أخرى فان فكرة القصاص في الأعمال الأدبية كانت تقترن دائما بفكرة الثواب . . بمعنى أن ينتصر القدر للمظلوم . . ويجد من يزرع الخير والحق والعدل جزاءه

الطيب في خاتمة المطاف مهما تكاثفت الظلمة وطال الأمد .. ورواية عائشة كما هو واضح قد خلت تماما من أي بريق أمل أو سعادة يبدد ظلمات اليأس والعذاب .. ومع ذلك والحق يقال فان المؤلف كان في هذا المجال منطقيا مع نفسه ذلك أن الرواية قد خلت أيضا من أي شخصية مثالية تستحق أن يفتح من أجلها باب السعادة والأمل ..

واذا ما انتقلنا بعد ذلك الى الحديث عن الاسلوب فان الانصاف يقتضينا أن نقرر أن المؤلف أجاد عرض رؤيته للأحداث بأسلوب راق في عربية سليمة وجزلة بل ان جزالة اللغة جاوزت المدى في بعض الصفحات عندما أطل المؤلف برأسه ليقدم للقارىء بعض الحكم والأمثال وأبيات الشعر ومن ذلك قوله في صفحة ٦٨ « ان الفراغ والشباب والجدة مفسدة للمرء أي مفسدة » وقوله في صفحة ٧٠ « للنساء حاسة قوية تكشف عن خواطر الرجال عندما يهيمون أو يصدون » .

وأعود الى تسمية الفصول الأربعة باب العرش ـ باب الخضرة ـ باب سطيح ـ باب الجنان .. فأقول أنني من أنصار تسمية فصول الرواية وتسمية فصول المسرحية كلما أتيح للمؤلف فرصة لذلك .. ووفق الى عناوين تتسق مع مضمون الفصل ومجريات الأحداث ومن ثم فانني لا أرى تثريبا على الاستاذ البشير بن سلامة ان هو عمد الى تسمية كل فصل باسم يرتبط بمضمون ذلك الفصل . لكنني أستأذن القارىء في وقفة قصيرة أمام تسمية الفصل الأول « باب العرش » ذلك أن المؤلف لم يكتف باعتبار باب العرش رمزا للسعادة والشقاء وانما أفصح عن نظرة خاصة لهذا الأمر وزاده ايضاحا في صفحة ١٥ حيث يقول على لسان الطاهر (نعم كلنا سخفاء ضعفاء .. نعم خلقنا لنكون كذلك .. الرومي خلقه الله ليكون سيدا .. وأهل تونس (العاصمة) جعلهم الله عظماء .. أما نحن فاننا خلقنا عندما أغلق باب العرش كما تقول جدتي) .

ولا أدري من أي مصدر أتى السيد المؤلف بهذه الحكم التي أعاد ذكرها بعد ذلك مرار في فصول الرواية والتي تؤكد أن السعداء هم الذين خلقوا قبل أن يغلق باب العرش أما الذين خلقوا بعد اغلاقه فقد كتب عليهم الشقاء .. والأدهى من ذلك كله أن المؤلف أوحى بأن الرومي ويعني به المستعمر الفرنسي هو من الفئة التي خلقت قبل أن يغلق باب العرش .. أي من الذين رضي الله عنهم وكتب لهم السعادة الأبدية في حين أن المسلمين البسطاء الذين يعيشون في القرية كتب عليهم الذلة والمسكنة الى الأبد .

هذا الكلام أو بمعنى أدق هذا الفهم حتى لو كان أسطورة أو حديثا عابرا من أحاديث الأجداد يتعارض مع نظرة الاسلام الى الكون والخليقة والمجتمع وينقضه نص قرآني وهو قوله تعالى (ولولا أن يكون الناس أمة واحدة لجعلنا لمن يكفر بالرحمن لبيوتهم سقفا من فضة ومعارج عليها يظهرون ولبيوتهم أبوابا وسررا عليها يتكئون وزخرفا وان كل ذلك لما متاع الحياة الدنيا) .

هذه ملحوظة قد يراها البعض هامشية لكنني ارى من المناسب ايضاح وجهة نظري بشأنها في ختام الحديث عن الرواية .

والحق الذي لا مراء فيه أن الرواية على ما بها من مآخذ تعد كسبا هاما للمكتبة العربية وهي نافذة حقيقية يطل منها قارىء العربية على الحياة الاجتماعية في بلد شقيق هو تونس الخضراء في الربع الثاني من القرن العشرين .. بما كانت تحتوي عليه الحياة في تلك الحقبة

من الزمن من متناقضات ومفارقات ومحن وآلام وآمال ، ومهما تعددت النوافذ التي تفتح بعد ذلك ليطل منها القارىء على حياة هذا البلد في تلك الفترة فسيبقى للاستاذ البشير بن سلامة فضل الريادة في هذا المجال . .

ولنترك الآن عائشة والاستاذ البشير بن سلامة وننتقل الى صحة رواية « القلب الكبير » والاستاذ عبدالعزيز السعداوي .

القلب الكبير

لا مراء في أن ضعف الانسان أمام مصيره ، وحيرته أمام ضربات القدر التي تتوالى في عنف وقسوة ، أفكار كانت ولا تزال نبعا فياضا يستقي منه الكتاب مادة لقصصهم ومسرحياتهم . غير أن الكتّاب في هذا الصدد ينقسمون الى فريقين ، منهم من يرى الحياة مظلمة تماما ليس في ليلها شعاع ضياء . . ومنهم من يؤمن ببزوغ فجر الأمل مهما تكاثفت الظلمة وطال الانتظار .

الفريق الأول من الكتاب ينظر الى الحياة نظرة ساخرة قاتمة . . والفريق الآخر ينظر اليها نظرة جادة وهادئة يؤمن بعنصر المأساة كجزء لا يتجزأ من طبيعة الوجود الانساني ويؤمن معه أيضا بانتصار الأمل وانتصار الحياة .

وقد كنت أتساءل وأنا أتابع في شوق ولهفة أحداث قصة « القلب الكبير » وأرى مؤلفها الاستاذ عبدالعزيز السعداوي ينزل ضربات القدر ببطل روايته « ضربة اثر ضربة » . . كنت أتساءل كيف ستكون خاتمة المطاف والى أي من الفريقين من الكتاب ينتمي المؤلف حتى كانت الصفحات الثلاث الأخيرة من الرواية فاذا بالأديب ينحاز فجأة الى الفريق الآخر من الكتاب ويفتح أمام البطل نافذة الأمل في حياة سعيدة قد لا تكون خالصة السعادة لكنها على أية حال ليست خالصة الشقاء .

اختار الاستاذ السعداوي لبطولة روايته شخصية من صميم المجتمع التونسي . . رجلا وهب نفسه لعمل الخير حتى سمي « همام الخير » ومن خلال عرضه لشخصية البطل يعرض جانبا من الأحداث التي مرت بالمجتمع التونسي خلال الفترة من عام (١٩٤٣ الى عام ١٩٥٥) وهي فترة من أحرج الفترات التي مرت بحياة الأمة التونسية .

وقد عمد المؤلف الى تقسيم روايته الى اثنى عشر فصلا أو « لوحة » على حد تعبيره ، وجعل لكل لوحة عنوانا مستقلا بذاته ، ولعله عمد الى ذلك ايمانا منه بأن كل لوحة تحمل بين ثناياها عناصر قصة قصيرة متكاملة وهو ما يصدق على بعض اللوحات دون البعض الآخر .

ومن خلال اللوحة الأولى « انسان » يعرض المؤلف شخصية « همام » فنعرف أنه رجل أوتي بسطة في المال والجاه وجبل على ايمان فطري وكان يعمل في الحقلين الاداري والاجتماعي فيسعى الى اسعاد الناس بكل ما أوتي من جهد وبقدر ما كانت تعطيه الأرض من خيراتها بقدر ماكان يعطي الناس من هذه الخيرات .

وذات يوم من شتاء عام ١٩٤٣ تصبح البلدة في غمرة من الأسى والجزع لا عهد لها به فقد نزلت بالناس مصيبة الحمى الراجعة الخبيثة وساعدت على انتشارها حالة الحرب القائمة اذ ذاك في شمال افريقية بين الفريقين المتحاربين ولم يصب أحد من أسرة همام بهذه الحمى سوى والده العجوز الذي قضى نحبه متأثرا بمرضه .

ويبلى الرجل في هذه المحنة البلاء الحسن فيواسي جميع من مسهم الضر ويذهب في ذلك الى حد المجازفة غير هياب ولا وجل وغير آبه لخطر العدوى ويعزو حصانته ضد العدوى أو يعزوها المؤلف الى « يقين راسخ في خلده بأن له قلبا فياضا بالحيوية مليئا بالايمان الخالص بأن القيم الروحية اذا اقترنت بطرف من المقومات المادية الواقية كانت كفيله بأن توفر للمرء رصيدا طيبا من القوى يرد به عن نفسه بعض غوائل الحدثان » .

وفي اللوحة الثانية (الامتحان) يتأسى « همام » عن فقد والده بمضاعفة عمل الخير والاسراع في نجدة الناس واسعافهم وتتعرض البلدة لغارة جوية من أحد الفريقين المتحاربين وتسقط القنابل تزرع الدمار وتحصد الأرواح وتأبى على همام نزعته الانسانية الفذة الا أن يختار تلك الساعة الرهيبة بذاتها للخروج الى انفاذ الرسالة التي كتبها على نفسه فيعمد مسرعا الى ايداع زوجه وأطفالها السبعة دهليزا محصنا أقامه لهذا الغرض . . ويجوس خلال الديار والطرقات يواسي الناس ويحسن اليهم . . وذات ليلة وفي أعقاب احدى الغارات يلتقي بعجوز غريبة عن البلدة تنصحه بالعودة الى أهله ليتعهدهم بالرعاية فيعرض عنها . ويستنكر الناس دعوتها ويزداد الحاحها ويزداد اصراره على موقفه ، فتقول له في أسى : « ان للقدر غفلة يابني ياهمام يختلط فيها مصير المؤمن الحر بمصير من لا يعرف قلبه طعم الايمان . . . » ولم تكد تتم كلامها حتى زلزلت الأرض زلزالها وانتشر في الجو دخان قذر بهت له الناس . أما المرأة فصرخت وانطلقت تعدو . وبعد قليل أتاه مس يقول له : انها دارك ياهمام الخير ويبحث عن المرأة فلا يجدها ويتوجه الى داره بين مصدق ومكذب يراوده بعض الأمل في نجاة أهله ولكنه لا يكاد يصل الى الدهليز وينقشع الغبار عنه حتى يتبين له أن أعمدته العتيدة التي صبت من الأسمنت أصبحت حطاما تشابكت قضبانها وانهارت على ساكني الدهليز فدكت ضلوعهم جميعا .

وفي اللوحة الثالثة « قضاء » يقضي همام عامين على هامش حياة الناس الصاخبة لا يذكره فيها الا الساعون اليه بحاجاتهم ويضطلع حماد شقيقه بادارة شئونه فيحسن الادارة وان كان يقتصد في الانفاق . . ويستدرج حماد شقيقه للزواج . فيتزوج همام من مريم وينجب منها بكرا يموت قبل العام ويموت من بعده ستة آخرون ثم تصبح مريم عقيما . ويعتزل همام الناس ويكتفي برعاية « محمد » ابن أخيه حماد .

وفي اللوحة الرابعة « حماد الغالي » يخرج حماد ذات أمسية من أمسيات الصيف الى واحدة من ضيعات أخيه يحمل الى فلاحيها عربة مشحونة بما يحتاجون اليه من مأكل وملبس بمناسبة العيد وترعد السماء وتمطر فيتوقف عن المسير ويقبع في غرفة القيادة وينصرف ذهنه الى التفكير فيما لحق أخاه من كوارث وتهدأ العاصفة ويتوقف المطر فجأة . . وتتحرك العربة وئيدا وحماد يبصر على بعد ميل وعند سفح الجبل مضارب الفلاحين يهرع منها الأطفال يتغنون : (حماد جانا يابويا حماد جانا يابويا حماد جانا ياسعدنا ياهنانا) . . وبينما حمد يقترب بالعربة من سفح الجبل وهو سابح في أفكاره ويتصور لقاء الأطفال له تندفع العربة بكامل طاقتها في سهل كالوادي تجر حملها جرا ثقيلا وومض البرق وأرعد الرعد ويخيم سكون قاتم ثقيل ولم تخرج العربة من الوادي ولم يخرج حماد من العربة . . واندفع الأطفال نحو العربة يحيون حماد ولكنهم فوجئوا به جثة هامدة يبست يداها على قضبان الموقد .

وفي اللوحة الخامسة (الفرار) يتخذ همام قرارا خطيرا يكون له بالغ الأثر في حياته وفي سير الأحداث في القصة فيحبس ماله أي يقفه بهذه الصيغة العجيبة . .

(حبست وأبدت جميع ما أملك على ابني وابن أخي هذا الذي تعرفون محمد وعلي من ينجب له الولد ذكورا دون الاناث اللاتي لهن منه الطعام والكساء مالم يتزوجن فاذا طلقت احداهن وهي بنت حاجة عادت اليهـا منحتها وعند انقطاع كل مستحق بذلك الوجه ينتقل الى منتهى مصيره فلبيت الله بهذا البلد الثلث ولمساكين البلد الثلث برعاية من يكون اماما ولبيت الله الحرام الثلث) ويبهت أهل البلدة ويعارضه العدلان اللذان كانا يوثقان حجة الوقف . . ان في الأمر اعسارا يحسن تحاشيه . غير أن همام وقد سكن قلبه يأس مرير يجيب : (لم يبق في القلب مجال لصبر ولا في العمر مجال لطمع ياجماعة) . وانبثق صوت امرأة من بين الحاضرين (وما يدريك أن الصبر والأمل فات أوانها ياابني . . فانما المؤمن الصادق اذا أحسن أو أساء بدأ بنفسه . .) ويقفز همام ويبحث عنها صائحا (ياخاله ياخاله) فلا يجدهـا ويعود الى مجلسه ويقـول للعدلـين (الحق معكـما . . رفعت عن نفسي الاعسار وأقحمت نفسي وما قد ينجب لي من الذكور وحكم الاناث كمثيلاتهن فيما ذكرت واكتبا هبة حالة من عين أموالي كيت وكيت قطعتها لابني محمد) ويعلن بعد ذلك أنه سيـزوج محمدا هـذا (ابن أخيه) بعـد مرور الأربعين .

وفي اللوحة السادسة (نفوس) يتـزوج محمد بعـد مرور الأربعين على وفاة والده ويقيم له همام الأفراح سبع ليال متواليات ويترك له بعد ذلك ادارة أملاكه لفرط ثقته فيه ويظهر على فاطمة زوج محمـد آثار الحمـل فيطرب لذلك همام ويعده بسيارة ان كان المولود ذكـرا وتطرب فاطمة وأهلها لهذا الوعد . وتتميز مريم وأهلهـا غيظا ويـأتي فاطمـة المخـاص فيتمنى كـل فـريق مـا يتمنـاه الآخر . . يتم الوضع وتلد فاطمة بنتين توأمتين فتغتم لـذلك . أمـا مريم وأهلهـا فيكادون يـطيرون فـرحـا ويقدمون التهنئـة في سخريـة لاذعة « يـالبركـة البنتين ياهمام . العاقبة لغيرهم يافاطمة . . » ويحس همام بواقع الشماتة والسخرية على فاطمة وأهلها وهم لا ذنب لهم فيما أتت به المقادير فيصحب محمدا الى المدينة يشتري له سيارة يعودان بها الى البلدة محملة بالهدايـا لفاطمـة وأهلها ويستضيف أهلها أربعين يوما .

وفي اللوحة السابعة « أرق » تصويـر لنفسية الأنثى « مـريم » التي تخشى انصراف زوجهـا عنهـا بعـد أن أصبحت عقيما وتفاجأ مريم بوالدتها تدفع اليها لفـافة تحوي مسحوقا غير مألوف لديها وتطلب منها أن تمزجه بما اعتـاد زوجها تنـاوله من شـراب . وتأخـذ « مـريم » الهواجس . . هل يحوي المسحوق مـادة ضارة . . انها تشفق عـلى زوجهـا من أن يصيبـه ضـرر من ذلـك المسحوق . . لكنها تتـذكر أن والـدتها أخبـرتها أنـه لا تثريب عليها هي نفسها ان شاركت زوجها فيما يتناوله من شراب دفعا للريب والشبهات . . كما أنها تعرف أن والدتها امرأة طيبة القلب .

ويخفت صـوت الهـواجس ويحـل محله نـوع من الاطمئنان الوقتي .

وفي اللوحة الثامنة « قدر » يخرج محمد وهمام وصديق لهما في رحلة بالسيارة الى المدينة . وبينما السيارة مسرعة في طريقها يقودها محمد اذا بها تنقلب رأسا على عقب في الصحـراء وينجو همـام وصديقـه ويبحثـان عن محمـد فيجدانه يلفظ أنفاسه الأخيرة فيبكيه همـام ما شـاء له البكاء ويبكيه معه أهل البيت في صدق واخلاص حتى مريم ثم يعتزل الناس ويصوم عن الأكل الا لماما .

وفي اللوحة التاسعة « حذر فات أوانه » يدخل همام الى « بيت المؤ ن » بمنزله فيجده خاويا ويعجب لذلـك

أشد العجب ويتوجه الى منزل أهل مريم بتظاهر بالعطف عليهم ويبدي لهم حاجته الى المقام بينهم بعد أن سئم المقام في بيته ويستبشر القوم بذلك ويعرضون عليه أجمل الأماكن وأرحبها لكنه يعرض عن ذلك ويأبى الا أن يقيم بأصغر البيوت وأحقرها وتحاول أم مريم اثناءه عن عزمه فهذا هو بيت المؤن . . ولكنه يلح ويصر فلا يملكةالا الاستجابة لرغبته ويجوس همام المخزن ويقول لوالدة مريم (ياوالله خيرات ياأم مريم كل شيء في بيتك مثل مافي بيتي . . اللي عندي عندك بالتمام والقلب على القلب . . ماكذبش اللي قالها . ويكتم همام غيظه ويتوجه الى حيث تقيم أم مريم وهناك يتخذ له مكانا ويتناول قدحا من القهوة ثم يتظاهر بأنه استغرق في نوم عميق وهو يراقبها من طرف خفي فيراها تخرج من خزائنها صرة ووعاء من القصدير ويفاجئها وهي تتسلل بهما فيناديها ويأخذ منها الصرة فيجد بها مصاغ مريم وبعض مصاغ فاطمةويجد داخل الوعاء مالا لا عهد لمريم وأهلها باقتناء مثله ويحاورها وتراوغه وتزعم له أن هذه أمانات تحتفظ بها فيسخر منها ويغادر المنزل ويتوجه الى بيت فاطمة وهناك يطلب من مريم أن تعد له قدحا من الشاي ويكلف فاطمة بمراقبتها خلسة فتلحظها وهي تضيف المسحوق الى قدح زوجها فتسر الى همام بالنبأ الهام ويتناول همام قدح الشاي من يد زوجته ويقول لها ساخرا انه اشتاق لقطرة من المسك تسكب على الشاي فتخبره بأن قلبها قد حدثها بذلك فأضافت بعض المسك الى قدحه وان أراد المزيد فلديها بقية كانت قد أحضرتها لها والدتها من زمن . ويمسك همام القدح ويرفعه الى أعلى ويشم الشاي فلا يجد أثرا للمسك به ويعالج بقية المسحوق فلا يستطيع اذابته . ويتذكر فجأة كيف أن هذا الأمر تكرر قبل ذلك مرات لكنه لم يعره اهتماما لفرط ثقته في زوجته . . وتقسم مريم بأغلظ الايمان أنه مسك . فيسألها عن حليها فتقسم أيضا أنها في خزانتها وتذهب لاحضارها فلا تعثر لها على أثر وكذلك الحال بالنسبة لفاطمة وتبكي المرأتان ويدور حديث صاخب بين همام وزوجته تدخل على أثره أمها تحمل المصاغ والنقود ويتناول همام الصرة فيستل منها مصاغ فاطمة ويعطيها اياه ويدفع بباقي المصاغ والمال الى أم مريم . وأطلقت هذه زغاريد الغيظ والجزع وصعقت مريم فتسمرت مكانها واجمة وكان الطلاق) .

وفي اللوحة العاشرة « حديث اليوم » تثوب مريم الى رشدها لتدرك مدى الهاوية التي ألقت بها في لجتها هواجسها وأطماع والدتها وبدأ لومها يتساقط على والدتها ولكن المرأة العجوز تتقبل لومها وعتابها في رفق وتذكرها بما غنماه من مصاغ وأموال فتشتاط مريم غضبا لدى سماعها حديث المال والمصاغ وتتساءل أليس لوجودها في دارها ومع زوجها أية قيمة فتجيبها أمها بأن الرجال كثيرون فلا تملك مريم الا التحسر على همام الزوج الذي لا يعوض وتعود الأم الى الحديث المعسول فتطمئن ابنتها بأن هماما سيعود اليها لا محالة والمسحوق الذي تعاطاه كفيل بذلك فقد تضمن مزيجا من أشياء عدة من بينها دم البومة .

وفي اللوحة الحادية عشرة (مصرع الايمان) يفكر همام في مصير الحبس (الوقف) من بعده وماذا يكون مصير فاطمة وتوأميها ويتجه بكل جهوده الى حل الوقف أو تعديل شروطه بحيث يكون لفاطمة وبنتيها من بعده ما يقيهن غوائل الزمن وبعد وساطات يتلقى اشعارا رسميا بأن طلبه أدرج في سجلات « المعارض السامية » ويتلقفه الوسطاء والزبانية ويسر اليه أحدهم أن اجابته الى طلبه تكلفه « مليونين » ويفهم من ذلك أن عليه أن يقدم رشوة مليونين من الفرنكات حتى يصل الى مبتغاه ويكتشف بعد ذلك أن هؤلاء الوسطاء نصابون وأن الوقف لم يكن ليجوز حله أو تعديل شروطه مهما أجزل

العطاء لاصحاب النفوذ والوسطاء ويحزن همام ويبتئس لكن حزنه يزداد عندما تأتي نتيجة الكشف الطبي عليه مؤكدة أنه لن يستطيع انجاب الأولاد بعد اليوم .

وفي اللوحة الثانية عشرة والأخيرة « قلب كبير » يلتقي أصدقاء همام وعارفو فضله ويتساءلون (من عجب الدنيا أن انسانا كهذا يحيا فيها الآن ومن نكد الدنيا نصيبه منها على هذا الوجه الأليم . أفلا يكون من حقه الذي يعذر فيه أن تنطلق جوانحه بملء طاقتها المصهورة من الأسى والجزع فتحكي للسماء شدة القضاء بما يجر من يأس وقنوط وقساوة القدر بما يخلف من فشل وملل ؟) . وعندما ييأس الناس جميعا من صلاح أمر همام أخذت الأزمة تتفرج والظلمة تنقشع فيتماثل للشفاء من علته التي أسندها الى مساحيق أم مريم بحق أو بغير حق ويعود الأمل اليه في انجاب الأولاد ويجاهد حتى يكون ثروة جديدة يخص بها فاطمة وبنتيها ثم تصدر القوانين في ظل الاستقلال بحل الأوقاف ويطلع همام على أصدقائه هاشا باشا ويردد (سبحانك يارب سبحانك . . اذا راحت راحت كلها غير الصبر واذا هبت هبت كلها بخيرها ياجماعة تفضلوا شرفونا على بركة الله) .

ولا أكتم المؤلف القول أن اصراره على تقسيم روايته الى اثنتي عشرة لوحة على هذا النحو لكي تكون كل لوحة بمثابة أقصوصة مستقلة قد قطع أوصال الرواية وجعل عنصر الأحداث يطغى على غيره من العناصر وعلى الأخص التحليل والوصف . فباستثناء تسجيل بعض الخواطر التي كانت تدور في ذهن همام وزوجته مريم ووالدتها في بعض المواقف الحرجة وعلى الأخص عند توقيع الطلاق وبعده تكاد القصة تكون خالية تماما من عنصر التحليل وقد كان أمام المؤلف متسع والقصة زاخرة بالمواقف الانسانية أن يعمد الى الشخصيات الرئيسية في الرواية ويلقي عليها الضوء من خلال النفاذ الى أعماقها وتصوير انطباعاتها وانفعالاتها في المواقف المختلفة . . وقد كانت لدى المؤلف فرصة ذهبية لوصف الريف التونسي والضياع والمنازل التي دارت في رحابها أحداث القصة كما كانت لديه ذات الفرصة في الأجزاء الاولى لتصوير حال الدمار الذي أصاب البلدة نتيجة قذفها بقنابل الطائرات وانتشار الحمى فيها . . ولكن يبدو وأن أحداث القصة المتلاحقة في عنف وقسوة قد شغلته عن كل ما عداها فآثر أن يصرف جهده الى ترتيبها وتنسيقها واختيار التوقيت الزمني لها .

واذا كان المؤلف قد عمد الى استخدام اللغة التونسية الدارجة في الحوار بل وفي صلب السرد أحيانا مما أنقص كثيرا من قيمة القصة الفنية ظنا منه أن هذه القصة لن يطالعها الا أبناء بلده وأبناء عمومته في الشمال الافريقي . . فانني أعتقد أن الاقبال على مطالعة كتابات أدباء شمال أفريقية بعد أن تكسرت الحواجز وأزيلت السدود بين المشرق والمغرب العربيين سيجعل المؤلف ومن ينهج نهجه من زملائه يعيدون النظر في موقفهم من هذه القضية من قضايا الأدب القصصي . غير أنني أبادر الى القول بأن هذه الرواية تنم عن موهبة متفتحة في كتابة القصة . فالمؤلف يتمتع بخيال خصب وشخصية البطل « همام » رسمت بعناية وقد استطاع المؤلف أن يعرض من خلال أحداث القصة بعض المشكلات الاجتماعية التي يعاني منها مجتمعنا العربي مثل مشكلة الحماة التي تحطم سعادة ابنتها من فرط جشعها وغيرتها ومشكلة الأوقاف التي كانت تقف عقبة في سبيل حسن الاستفادة من الأموال ويترتب عليها حرمان طائفة وتمييز أخرى من الأقارب والمستحقين دون مسوغ من العقل أو الشرع . . . الخ .

وثمة شخصية في القصة تستدعي التأمل وتثير الانتباه وهي شخصية العجوز التي تظهر فجأة في الأوقات العصيبة تحذر هماما وتنصحه وما تكاد تلقي بنصيحتها حتى تذوب بين الجموع ويطلبها فلا يعثر لها على أثر . تظهر له في أثناء الغارة والطائرات تدك المدينة دكا فتنصحه بالعودة الى أهله وذويه يرعى مصالحهم وبعد ذلك بقليل تقع الواقعة ويدفن أهله تحت الأنقاض وتظهر له ثانية عندما عزم على وقف كل أمواله زهدا في الحياة وفرارا منها فتحاول اثناءه عن عزمه . . شخصية هذه المرأة أشبه بالشخصيات الاسطورية ولعل المؤلف قد أراد أن يرمز بها الى « فعل الخير » الذي يسعى على الأرض ويحذر صاحبه من التهلكة ويرشده الى الصواب .

غير أن القيمة الكبيرة لهذا العمل الفني تكمن في أنه يثير قضية انسانية هامة هي هل يفر الانسان من الحياة ويضعف أمام ضربات قدره أو تظل جذوة الكفاح متقدة في أعماقه حتى آخر لحظة من لحظات حياته ؟ .

شخصية همام رمز لشخصية المواطن العربي المسالم الطيب القلب الذى يهب الانسانية كل ما يعمر به قلبه من محبة واخلاص ، يزرع الخير أنى ذهب وحيثما رحل ومع ذلك فان الحياة تقسو عليه مرارا وتنزل ضرباتها به تباعا ، يختطف الموت أقرب الناس اليه شيبا وشبانا وأطفالا وتشتد محنته فيجد نفسه عقيما وأغلال الوقف تكبل يديه فتأخذ شعلة الأمل التي ظلت تضيء في نفسه السنين الطوال تخبو وتذبل . . ولكنها مع ذلك لم تنطفىء أبدا .

لم يستسلم همام ولم يفر من الحياة ، التمس الدواء لعقمه فوجده والتمس الرزق يخص به فاطمة وبنتيها من بعده . . وجاهد في سبيله فأتاه رغدا من كل مكان ويبتسم القدر لهم جميعا فتحل الأوقاف ويعود المال كله الى صاحبه . . .

وبذلك انتصر الأمل وانتصرت الحياة .

وبعد فهذه نهيرات ثلاثة صبت جميعها في النهر الكبير نهر الأدب التونسي المعاصر . ومن يتأملها قبل أن تصل الى المصب يجد أن لكل نهير منها وان اتفقت في الاتجاه مجراه ومذاقه الخاص . والروايات الثلاث تعبر عن مأساة الانسان وقلقه سواء كان هذه القلق في القرن السادس عشر أو القرن العشرين والانفصام بين تفكير الانسان وآماله وبين الواقع ومع ذلك فلكل رواية طابعها الخاص . فالرواية الاولى « برق الليل » تمتاز بغزارة الأحداث وتعدد الشخصيات والحركة الدائبة التي تشيع في صفحاتها ، وتنبع من المواقف التي رسمها المؤلف بعناية فائقة وقد جنبها ذلك الرتابة التي يستشعرها القارىء وهو يطالع روايتي « عائشة » « والقلب الكبير » ويتابع المآسي وهي تتجمع كالسحب الداكنة . . ثم تتساقط كالسيل المنهمر على رؤوس الأبطال . وقد رفعت المواقف واللقطات التاريخية من قدر الرواية . واستطاع المؤلف أن يوظفها لخدمة البناء القصصي دون أن تكون عائقا لذلك البناء أو عالة عليه .

والرواية الثانية « عائشة » نفذ فيها المؤلف الى اعماق النفس البشرية الانسانية وقدم صورا لتلك النفس في أشد حالات الضعف البشري وهي وان كانت في الغالب الأعم قاتمة شديدة السواد الا أنها رسمت بمهارة وهي بذلك تحقق للمؤلف ما اراد ان يقوله عن شريحة من شرائح المجتمع رآها ـ صوابا أو خطأ ـ جديرة بأن تكون محور الأحداث في روايته والرواية الثالثة وان كانت لا تصل في غزارة أحداثها وتعدد شخصياتها الى ما

وصلت اليه الروايتـان الأولى والثانيـة فإنها تتميـز عن الـرواية الثـانية بـوضوح الشخصيـات وعـلى الأحص شخصية البطل همام وبحسن افادة المؤلف من النظرية التقليدية في القصاص والثواب .

وبعد . . فآمل أن أكون قد وفقت الى القاء الضوء - ولو بعض الضوء - على الجوانب الـرئيسية في الـرواية التونسية المعاصرة .

ولا أملك الا أن أحيي في اعجـاب وتقـديـر هـذه النهضة الأدبية التي تشهدتها تونس في أعقاب الاستقلال والتي تزداد رسوخـا يومـا بعد يـوم وكم أتمنى أن يتاح لجماهير المثقفين والقراء في المشرق العربي في المستقبـل القريب متابعة ما تدبجه أقـلام اخوانهم ادبـاء المغرب العربي في وقت احوج ما نكون فيه الى امتزاج الثقافات العربية المتعددة المنابع والمصادر .

وألف تحية لادباء المغرب العربي . .

* * *

التاريخ والتأليف المسرحي في سورية ومصر ١٩٤٥ - ١٩٧٥

احمد زياد محبك
كلية الآداب ـ جامعة حلب
حلب ـ سورية

مقدمـة :

يعنى هذا البحث بظاهرة في التأليف المسرحي ، هي اتخاذ التاريخ مصدرا ، والمقصود بها ارتباط المسرحيات بالتاريخ ، أيا كان شكل هذا الارتباط ، أو طبيعته ، أو مستواه ، كاعتماد المسرحية على شخصية من التاريخ ، أو حدث ، أو زمان ، أو مكان ، أو على ذلك كله ، سواء أتقيدت بحقائق التاريخ كلها ، أو بعضها ، أم لم تتقيد .

واختيرت الظاهرة في سورية ومصر ، لما بينهما من تشابه فيها ، يبلغ أحيانا درجة التماثل ، ولم تميز في أحد القطرين عن الآخر ، فهي في كل منهما نتاج ثقافة واحدة ، وشعب واحد ، يواجه تحديات واحدة ، ويعاني مشكلات واحدة ، على الرغم مما بينهما من حواجز ، وعلى الرغم مما يختص به كل قطر من ملامح تميزه ، ولكنها لاتفصله عن أي قطر آخر ، من أقطار الوطن العربي ، فهي كالملامح المختلفة في الأشقاء ، تمنح كل واحد ما يميزه ، ولكنها لا تلغي انتماءهم الى أمة واحدة .

أما اختيار درس الظاهرة في سورية ومصر ، دون غيرهما من الأقطار العربية الأخرى ، فلتحديد مجال البحث ، وتيسير امكان الوقوف على مصادره ومراجعه ، في وقت أخذ يصعب فيه الوقوف في قطر ، على النتاج الثقافي ، لقطر آخر ، وهذا اعتذار ، وليس بتسويغ ولا مبرر . والمؤمل أن يكون البحث تمهيدا لبحث آخر ، يشمل الوطن العربي كله .

واختيرت للبحث مرحلة ، لتحديد زمانه ، تمتد من عام ١٩٤٥ الى عام ١٩٧٥ م ، وهي ذات عهود متعددة ، مرت بها الظاهرة في أشكال مختلفة من التطور ، وعالجت في أثنائها قضايا عدة ، يرتبط معظمها بما يجد في الواقع من أمور ، ولا سيما السياسية منها ،

وأهمها ما اتصل بحرب الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ .

ولقد تم انتقاء أمثلة للظاهرة محدودة ، تتيح امكان السبر والتحليل ، وتجنب الرصد السريع ، والمسح الشامل ، وقد روعي فيها امكان تمثيلها معظم مافي الظاهرة من قضايا وأشكال واتجاهات ، كما روعي فيها حجم التأليف في كل من القطرين ومستواه ، فاختيرت لذلك تسعة نصوص ، لثمانية مؤلفين من سورية ، وأحد عشر نصا ، لعشرة مؤلفين ، من مصر .

(١)
الموضوعات من عام ١٩٤٥ الى عام ١٩٦٧ م

ضعف الحكم وسقوط الملك :

ظهرت في سورية ومصر في المرحلة الممتدة من انتهاء الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٤٥ الى قيام ثورة الثالث والعشرين من تموز سنة ١٩٥٢ في مصر ، وقيام ثورة الثامن من آذار سنة ١٩٦٣ في سورية ، بضع مسرحيات اتخذت من التاريخ مصدرا لها ، لتصور في مراحل منه استشراء الفساد في قصور الحكام ، وضعف الحكم ، مما يقود الى انهيار الملك وسقوطه .

وهي مسرحيات قليلة جدا ، تمثلها في سورية مسرحية ميسلون (١٩٤٦) للشاعر بدر الدين الحامد ، وتمثلها في مصر مسرحية غروب الأندلس (١٩٥٢) للشاعر عزيز أباظة .

●●●

وتصور مسرحية ميسلون للشاعر بدر الدين الحامد الملك الناشىء في سورية ، وتتويج (فيصل) ملكا على البلاد ، في الثامن من آذار سنة ١٩٢٠ ، وما كان في ذلك الملك من ضعف ، وما تعرض له من تهديد الغزاة الفرنسيين ، وزحف جيشهم نحو دمشق ، مما أدى إلى سقوط الملك ، على الرغم من مقاومة الشعب في (ميسلون) ، في الثالث والعشرين من تموز ، من السنة نفسها ، واستبساله في الدفاع عن الوطن .

والمسرحية تعنى بتصوير سقوط عرش الملك ، مثلما تعنى بتصوير مقاومة الشعب ، وتبدي من الأسى لسقوط العرش ، مثلما تبدي من الأسى لسقوط الشهداء ، وترد ذلك الى ضعف الملك الناشىء ، وعدم استقراره ، والى غدر الفرنسيين ، ونكث الانكليز وعودهم ، وتجعل من الملك رمزا للوطن ، وتظهر حماسة الشعب ، وتأجج عواطفه .

ان المسرحية تبرز طيب نوايا الملك ، واخلاصه للوطن كما تبرز حماسة الجماهير ، وقدرتها على التضحية والفداء ، لتؤكد أن سقوط البلاد أمام الغزاة لم يكن الا بسبب من ضعف الملك الناشىء ، وحاجته الى القوة والاستقرار والتوطيد .

ويظهر ضعف ارتباط المسرحية بالمرحلة التي ظهرت فيها ، وقلة دلالتها عليها ، فقد ظهرت في فجر الاستقلال ، سنة (١٩٤٦) ، وكأن الغاية منها لم تكن غير التذكير بليل الاحتلال ، وليكون في « ذلك عظات وعبر » ، كما قال المؤلف في مقدمة مسرحيته .

●●●

وتصور مسرحية غروب الأندلس ـ للشاعر عزيز أباظة ـ اختلاف الأسر الحاكمة في الأندلس وانقسامها وتعاون بعض أفرادها مع الاسبان لحماية أنفسهم ، وتثبيت دعائم حكمهم ، واستغراق بعضهم الآخر في الملذات ، مما قاد الى سقوط الممالك المتنازعة واحدة واحدة ، وكانت (غرناطة) آخرها ، وقد وقع ملكها (أبو عبدالله) معاهدة ذل وخضوع ، على الرغم من استبسال الشعب وتضحياته لرفض ذلك كله ، وتأكيد العزة والكرامة .

والمسرحية لاتصدر عن احساس بروح العصر فحسب ، بما فيه من فساد الطبقة الحاكمة في مصر ، قبل ثورة الثالث والعشرين من تموز سنة ١٩٥٢ ، بل انها لتعبر عن واقع عصرها من خلال التاريخ ، وتصفه أحيانا وصفا مباشرا

ان في المسرحية اشارات واضحة الى واقع الملك ، ونظام الحكم ، قبل ثورة الثالث والعشرين من تموز ، تصف فيها الفساد والخيانة والضعف وصفا صريحا ، وقد أسهب الدكتور طه حسين في مقدمته للمسرحية في الحديث عن تلك الاشارات حتى كاد يعدها نقصا فنيا .

ويلاحظ اتفاق المسرحيتين السابقتين في إظهار حماسة الشعب ، وغيرته على البلاد ، واندفاعه للتصدي للأعداء ، في استعداد كبير للتضحية .

طموح الحاكم وبناء الدولة :

في أعقاب ثورة الثالث والعشرين من تموز سنة ١٩٥٢في مصر ، وثورة الثامن من آذار سنة ١٩٦٣ في سورية ، ظهرت بضع مسرحيات تتخذ من التاريخ مصدرا لها لتصور من خلاله الحاكم الفرد الفذ ، وهو يسعى الى بناء الدولة الجديدة ، معبرة بذلك عما يجري في عصرها من متغيرات .

وهي مسرحيات قليلة جدا ، تمثلها في مصر مسرحية : صقر قريش (١٩٥٦) لمؤلفها محمود تيمور ، وتمثلها في سورية مسرحية ابن الأيهم الازار الجريح (١٩٦٦) للشاعر سليمان العيسى .

●●●

وتقدم مسرحية صقر قريش مثلا للحاكم الفرد الفذ ، ذي الطموح البعيد ، الذي ينهض وحيدا من عسر السقوط والانهيار ، متحديا كل الصعاب والعقبات ، مقدما كل التضحيات ، بذكاء واقدام ، ليؤسس حكما ، ويبني دولة .

وهي تصور لجوء عبد الرحمن الداخل الى الأندلس هربا من مطاردة العباسيين ، بعد سقوط دولة الأمويين في الشام ، وسعيه الى اقامة الامارة ، وما يحقق من انتصارات على خصومه وأعدائه ومنافسيه ، والتفاته بعد ذلك الى محاربة جيش (شارلمان) ، وتوطيد أركان الامارة .

ان المسرحية تلح على تفرد عبد الرحمن ، وتبرز مواهبه الفردية ، فهو شديد على نفسه ، وعلى الآخرين ، يخلص لغايته ، ويتخلى في سبيلها عن جميع الغايات الأخرى ، ويفلح في تأليف الناس ، وتسخيرهم لتحقيق غايته ، بل يجرؤ على التضحية بهم . وهي تؤكد أن غايته لم تكن خاصة ، بل عامة ، وهي نصرة العروبة والاسلام ، وتحقيق المجد لهما والعز والرفعة ، وهي غاية جديرة بأن يضحي في سبيلها بكل شيء ، وقمينة بأن تسوغ لأجلها كل الوسائل ، ثم تربطه بالقدر ، فتجعله مسيرا بارادته ، فكأن القدر هو الذي انتدبه لتحقيق تلك الغاية ، ومن ثم يبدو فعله ، أيا كان ، شرعيا ، ولا بد من التسليم به .

والمسرحية تعكس الروح العامة السائدة في المرحلة التي ظهرت فيها ، وتمثلها ، من غير أن تشير اليها اشارات مباشرة ، وهي المرحلة التي بدأت بثورة الثالث والعشرين من تموز ١٩٥٢ ، وتم فيها بعد ذلك العمل على بناء الدولة بناء جديدا ، وانهاء اختلاف الأحزاب السياسية ، وتعددها ، والتصدي للعدو الصهيوني ، والدعوة الى القومية العربية .

لقد كتبت المسرحية ، كما يصفها الدكتور علي الراعي ، « استجابة لما كان يدور في مصر في أوائل الخمسينات من جدل سياسي ، حول الاقطاع والأحزاب ، ودواعي الفرقة ، والحاجة الى أن يقوم في البلاد مستبد عادل ، يوحد أمورها ويرفع الشقاق عن

بنيها ، ويكسب لها دواعي القوة ، وينشر في ربوعها ألوية العدل » .

ولكن مثل هذه الاستجابة تبدو قائمة على قدر غير قليل من المبالغة في تأكيد معنى التفرد والاستبداد ، حتى كادت ملامح العدل تغيب عن الحاكم المتصور عادلا مستبدا .

●●●

وتصور مسرحية : ابن الأيهم الازار الجريح للشاعر سليمان العيسى دخول (جبلة) في الاسلام ، بعد أن انتشر وأنشئت دولته وقويت ، وأخذت جيوشه تهدد حدود مملكته ، في عهد الخليفة (عمر بن الخطاب) وكان (جبلة) يبغي بدخول الاسلام ـ كما يبدو ـ الحفاظ على ملكه ، ثم قدم الى (مكة) حاجا ، يحيط به جنده ، ويظهر عليه سيماء الملك ، على حين كان الخليفة في أسمال بالية يحمل روح الاسلام ، ويمثل مبادئه ، ويدوس أحد الأعراب ازاره ، وهو يطوف حول (الكعبة) ، فيضربه (جبلة) فيهشم أنفه ، ويشكو الأعرابي الأمر الى (عمر) فيقضي بالقصاص ، فيغضب (جبلة) ، وينكر ذلك ، فيؤكد (عمر) أنهما في الاسلام سواسية ، فيراوغ ، ويطلب الامهال ، ثم يفر الى الروم ، ليعيش في كنفهم ، مرتدا عن الاسلام ، متخليا عن العروبة .

وتمثل المسرحية المرحلة التي ظهرت فيها ، وتعبر عنها تعبيرا غير مباشر ، وهي مرحلة قيام نظام حكم جديد في سورية ، بعد ثورة الثامن من آذار سنة ١٩٦٣ ، يدعو الى الوحدة ، ويتمسك بمبادىء القومية العربية .

وما تمتاز به المسرحية هو تصويرها الحاكم الفرد (عمر بن الخطاب) يبني الدولة الجديدة بناء متينا ، لا يستبد فيه ولا يتفرد ، وما هو الا ساهر على الأسس التي قامت عليها الدولة ، متمسك بها ، ساع الى تحقيقها ، والحفاظ عليها ، وهي أسس يدرك أنها أكبر من الأفراد ، وأبقى ، لذلك يرفض أن يترخص في شيء منها .

وهي تقدم مثلا لفرد حاكم طموح ، يستند الى نظام وتشريع ومبادىء وأسس ، ولا يعتمد على مواهبه وإمكاناته وقواه ، وحدها ، مثلما فعل الفرد الحاكم الطموح ، الذي قدمته مثلا مسرحية (صقر قريش) .

الغزو الخارجي ومقاومته :

في المرحلة الممتدة من مطلع الستينات ، بعد انفصام الوحدة بين سورية ومصر ، في الثامن والعشرين من أيلول سنة ١٩٦١ ، إلى ما قبل الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ ، ظهر عدد قليل من المسرحيات ، تتخذ من التاريخ مصدرا لها ، لتعالج من خلاله موضوع الغزو الخارجي ، ومقاومته .

ومن تلك المسرحيات دار ابن لقمان (١٩٦١) لمؤلفها (علي أحمد باكثير) والراهب (١٩٦١) لمؤلفها الدكتور (لويس عوض) و سليمان الحلبي (١٩٦٥) لمؤلفها الفريد فرج و غادة أفاميا (١٩٦٧) للشاعر عدنان مردم بك وحكاية الأيام الثلاثة (١٩٦٨) لمؤلفها الدكتور عمر النص .

أ ـ انكسار قوى المقاومة وخسارتها :

وتصور مسرحية الراهب لمؤلفها الدكتور لويس عوض الحركة التي قادها الوالي الروماني (دومتيانوس) الملقب بـ (آخيل) سنة ٢٩٦ م في الاسكندرية ، للاستقلال بمصر عن الامبراطورية الرومانية ، وكانت خاضعة لها ، وقد شاركه في الحركة بعض الرجال المصريين ، وفي مقدمتهم الراهب (أبا نوفر) ، ولكن الامبراطور (دقيانوس) خف اليه بنفسه ، وحاصر الاسكندرية ، ثم دخلها ، فدمر فيها ، وقتل أهلها ، وأحبط الحركة .

وتبدو الثورة التي تقدمها المسرحية محاولة أراد بها الوالي أن ينفصل عن الامبراطورية الرومانية ، ويستقل بولايته ، ويصبح امبراطورا عليها ، مستغلا في تحقيق ذلك من حوله من مصريين يرغبون في الاستقلال ، ساعيا الى تدعيم حكمه بهم ، ولا يعقل أن يكون مخلصا في حركته للمصريين ، ولحرية مصر ، وهو الروماني ، ويؤكد ذلك وضعه تاج فرعون على رأسه ، حين أوشكت حركته على النجاح ، وهو الذي كان قد وعد من قبل بالاكتفاء بأن يكون امبراطورا على مصر ، وأن يحتفظ بتاج فرعون للأمير (قسطنطين) .

ويبدو الراهب (أبانوفر) مهيمنا على حركة الاستقلال ، وقد مارس في أثنائها قدرا كبيرا من العسف والاستبداد والسيطرة ، وأظهر قدرا كبيرا من التزمت والتعصب والتناقض ، فهو يسعى الى استقلال مصر عن الامبراطورية الرومانية ، ولكنه يفكر في اقامة امبراطورية جديدة ، تحكم العالم كله ، وتسيطر عليه ، عاصمتها الاسكندرية ، وديانتها المسيحية ، وامبراطورها فرعون ، هو الأمير (قسطنطين) .

والراهب يهوى (مارتا) ، وينكر عليها اعجابها بالأمير (قسطنطين) ، كما ينكر عليها توبتها ، ورغبتها في دخول الدير ، ولا يرى فيها غير جسدها ، فيراودها عنه ، ويؤكد عهرها ويسخر منها ، ولكنه يفتديها أخيرا بنفسه ، ويقدم على الانتحار ، مدعيا أن (مارتا) هي روح مصر ، وأنه هو جسدها ، وأنه قدم الجسد فداء الروح .

واذا كانت (مارتا) رمزا لروح مصر ، فان انكار الراهب عليها عشق (قسطنطين) باطل ، ولا مسوغ له ، وكان حريا به أن يباركه ، لأنه يرى في (قسطنطين) الفرعون الذي سيحكم مصر ، وقد احتفظ له بتاج فرعون .

ولعل من أبرز أخطاء الحركة الاستقلالية التي تصورها المسرحية ، هو تعاونها مع الحاكم الروماني ، وسعيها الى تعيينه امبراطورا ، وعدم اعتمادها على الشعب ، وفي مثل هذه الأخطاء ما يجعل من الصعب وصف تلك الحركة بأنها استقلالية .

ولقد اقترح (مانيتون) تأجيل قيام الحركة ، والانتظار حتى يتم اعداد جيش من الفلاحين المصريين ، وأشار الى ثورات قامت من قبل ، قادها ولاة رومانيون ، ثم أحبطت ، ولكنه لم يلق أذنا صاغية ، وقد رد عليه الوالي (دومتيانوس) بحدة وحسم ، ثم كان من شقاء حظه أن يطلب منه رسول الامبراطور (دقيانوس) أن يسلم بنفسه مفاتيح المدينة ، وأن يشهد ما سيلحق بالشعب من قتل ودمار .

وتصور مسرحية سليمان الحلبي لمؤلفها الفريد فرج ما ألحقه الجنرال (كليبر) قائد القوات الفرنسية في مصر من عسف بالشعب وقهر وظلم ، واستبداد ، وتألم الشاب (سليمان الحلبي) القادم من (حلب) الى (القاهرة) مما يراه من دمار لحق بمدينة (الأزهر) التي جاء ليتلقى العلم فيها ، وضيقه بصمت الشعب وهدوئه ، بسبب ما لحق به من ألم العسف والقهر ، فيفكر ويتأمل ، ثم يقرر قتل قائد قوات الغزو ، ويقدم على اغتياله ، في هدوء المفكر المتزن .

لقد كان (سليمان الحلبي) في اغتياله (كليبر) مدفوعا باعتقاد راسخ بأن ما يقدم عليه حق وواجب مشروع ، لتأكيد العدل ، وهذا الاعتقاد لم يترسخ لديه الا بعد معاناة مباشرة ، وتفكير عقلي ، فقد رأى ما لحق الشعب من ذل وعسف وقهر ، فتألم وانفعل ، وتأمل في ذلك وفكر ، وهو ينتمي الى الانسانية كلها بسعيه الى نفي الغزو والظلم والعدوان ، وتأكيد الحق والعدل والسلام .

واذا كان (كليبر) قد قتل المئات ، ونكب الألوف ، ودمر وأحرق وأذل ، وامتلأ غرورا وكبرياء ، ثم سأل : « هل في العالم من يغلب الأذكى والأقوى والأرقى ؟ » فان (سليمان الحلبي) عانى وتأمل ، وامتلأ علما وحكمة ، ثم أجاب : « نعم ، صاحب الحق وطالب العدل » ، ولم يقتل بعد ذلك سوى فرد واحد ، ولم تكن له من غاية سوى نفي الظلم وتأكيد العدل ، وبذلك لم يكن فعل القتل الذي مارسه (سليمان) مناقضا لفعل القتل الذي كان يمارسه (كليبر) فحسب ، بل كان نفيا له .

ان (سليمان الحلبي) شكل فردي من أشكال المقاومة ، قد يدان أو ينتقص بسبب فرديته ، ولكن المسرحية قدمته في شكل منطقي ، منسجم مع ظروفه التاريخية ، وهو بعد ذلك شكل واع ومتزن ، قائم على المعرفة ، والادراك الصحيح ، والمحاكمة العقلية السليمة ، ومتجه في غاياته نحو الجميع ، ونحو تأكيد القيم الكلية الشاملة ، التي تحترم الانسان وتحفظ حقوقه ، وتؤكد حاجته الى العدل ، وفي هذا ما يغفر الشكل الفردي لمقاومته ، ولعل فيه مايسوغه .

ب ـ اندحار قوى الغزو وهزيمتها :

وتصور مسرحية دار ابن لقمان ـ لمؤلفها علي أحمد باكثير ـ قدوم الحملة الصليبية السابعة الى مصر سنة (١٢٤٩) م بقيادة ملك فرنسا (لويس التاسع) في وقت كان فيه الملك (الصالح نجم الدين أيوب) على فراش الموت ، وقد تولت زوجته (شجرة الدر) الأمور من بعده ، فأحسنت إدارتها ، على الرغم من اختلاف أمراء المماليك ونزاعهم بعضهم مع بعض ، وتمكنت من تحقيق النصر على الملك (لويس) ، وتم لها أسره ، سنة (١٢٥٠) م فأحسنت معاملته ، وقبلت منه نصف المبلغ الذي كان متفقا عليه ، لافتدائه ، اذ لم يتمكن من جمعه كله ، وقد تخلى عنه فرسانه ورجاله .

والمسرحية تعنى بطرفي النزاع : قوى الغزو وقوى المقاومة ، عناية متوازنة ، فتصور كل طرف ، وتعرض قضاياه ومشكلاته الداخلية والخارجية ، فتقدم تفصيلات كثيرة ، وجزئيات متعددة ، وتحلل نفوس بعض الشخصيات ، وتناقش بعض الأفكار ، في تدقيق وتفصيل ، وفي شمول واتساع ، وفي تنقلات ذكية بين الطرفين ، تتعدد وتتنوع ، في توازن مدروس بعناية ، وتبرز في أثناء ذلك كله العقد النفسية ، والعواطف والأهواء ، والمشكلات الفكرية ، وبطولات الجماعة ، ووفاء الشعب ، ليكون بعد ذلك الحشد الهائل من المكونات المتفاعلة ، اندحار قوى الغزو ، واكتشافها أنها على باطل ، وغلبة قوى الحق ، وضربها مثلا فذا في الوعي والتسامح ، على الرغم من كل التحديات .

ويظهر الملك (لويس الخامس) متحمسا لغزو مصر ، ويبدو ضعيف النفس ، غضوبا ، سريع الانفعال ، فهو متدين ، شديد التدين ، مخلص للكنيسة ، وهو يبدي غيرة شديدة على زوجته (مرجريت) وما يفتأ يتهمها بخيانته ، بسبب توددها الى الشاعر (جان دي بوا) حتى ليزج به في احدى المعارك ، فيقتل ، فهو يخشى أن تكرر ما كانت قد فعلته أمه من قبل ، في اتخاذها أحد الشعراء خدينا لها ، ويبدو أنه يعاني كثيرا من سقوط أمه ، ولا يبرأ من ذلك حتى نهاية المسرحية ، وبعد أن تستنفد غيرته كل أبعادها ، اذ تضع زوجته مولودا تدعوه (جان) ، فيثور ويتهمها بخيانته فتقسم مؤكدة براءتها ، وتؤكد أنها سمته باسم القديس (جان المعمدان) فيصدقها ، ويقلع عن اتهامها ، وهو ما يفتأ يصف المسلمين بالكفار ، ويعلن عن عزمه دائما على غزوهم ، ولكنه يعجب أخيرا بتسامحهم وعفوهم ، ويدرك خطأه ، ولا سيما بعد وقوعه في الأسر ، وتوقيعه اتفاقا مع (شجرة الدر) على دفع فدية والانسحاب من مصر ، ورفض الحامية الباقية في (دمياط) التوقيع على

الاتفـاق ، ورفضها أيضـا التبـرع بـالمبلغ المطلوب ، لافتدائه ، واعلانها الانفضاض عنه .

وتظهر (شجرة الدر) ذكيـة حصيفة ، قـادرة على التخطيط للأمور وتدبيرها على خير وجـه ، وهي تبرز للرجال ، وتجتمع بهم ، وتصطنع الأعوان والمؤيدين ، اذ تصطنع (أحمد) وتتعاون مع (فخر الدين) وتحمل نحوه مشاعر الاعجاب ، بعد وفاة زوجها ، بل الحب ، ولكنها تتورع عن مصارحته بمشاعرها ، وتلمح الى ذلك تلميحـا ، وتحفظ لنفسهـا وقـارهـا ، وخفـرهـا ، واذ لايستجيب (فخر الدين) الى مشاعرها ، لا تحزن ولا تبتئس ، فتسخر مشاعرها في خدمة شعبها ، وتحولها الى الكفاح والتخطيط للقاء الغزاة ، وهي بعد ذلك تبارك حب (أحمد) لمولاتها (ناعسة) ولا تنقم عليها ، ولا تنافسها في ذلك الحب ، ولا تبدي غيرة ما ، ثم تتولى منصب (السلطان) ، وتحسن قيـادة المماليك ، على الرغم من اختلافهم وتنافسهم ، ثم تنجح في أسر الملك واخوته ، وتحسن ضيافتهم ، وتبرز لهم ، وتجتمع بهم ، وبنسـائهم ، وتمازحهم ، وتـظهر لهم من كـرم النفس وسمـاحتها قـدرا كبيرا ، ثم تتنـازل عن نصف المبلغ المحدد لافتداء الملك ، وتودعهم خير وداع .

وتصور مسرحية غادة أفاميا ـ للشاعر عدنان مردم بك ـ غزو القوات الرومانية مدينة (أفاميا) الواقعة في غربي سـوريـة ، واخضـاعهم أهلهـا ، ومقـاومـة هؤلاء ، وتمسكهم بحقهم ، ومناداة أمير المدينة بالعدل والمحبة والسلام .

ان المسـرحية تصـور الشعب مستعدا للتضحيـة ، عازما على المقاومة ، فتظهـر جموعـه مندفعـة غير مـرة لتشتبك وقوات الغزو ، ثم يظهر فيه ثوار منظمـون ، مصممون على مقـاومة الغـزو وتخليص (غادة) ولكن (الـوليد) زعيم المـدينة يستنكـر اندفـاعـة الشعب ، ويلحق بالثوار ليمنعهم من القيام بعمل ما ، ثم تنتصر حكمة الزعيم ، ويتم تخليص (غادة) من غير أن يكون لأحد من الثوار أو الشعب ، فضـل في ذلك ، فتبـدو عندئذ اندفاعة الشعب مدانة ، وغير ذات جدوى ، اذ يسقط منهم القتلى والجرحى ، عبثا ، كما يبـدو كمون الثوار في منعطف من الأزقة باردا باهتا ، اذ لايقدمون على عمل ما ، الا في آخر لحظة ، وبعد أن يقدم (سابا) على قتل (بيدا) ، ليضعوا اللمسات الأخيرة على صورة الخلاص ، ثم يتألق زعيم المـدينة ، فيقف أمـام جثة (سابا) مزهوا بحكمته واتزانه .

ان (الوليد) زعيم المدينة يحمل ، من غير شك ، قيما انسانية خالدة سامية ، تتطلع اليهـا شعوب العـالم جميعا ، كالمحبـة والسلام والاخـاء ، ولكن هذه القيم لا تتحقق بمناداة الزعـاء بها ، وبتنـازلاتهم عن حقوق شعـوبهم لأجلها ، وانمـا تتحقق بكفـاح الشعـوب في سبيلها ، وهو كفاح مر طويل ، يشترك فيه الشعب ، ويقدم الشهـداء ، طوال أجيال ، ولا يكون بشيء من التنــازل والخضـوع ، وحتى حـين يتم اللجــوء الى المفاوضات بين قوى الغزو وقوى المقاومة ، فانه لا يتم اللجوء اليها الا بعد أن تثبت المقاومة حقها بالكفاح ، وتنهك قوى الغزو ، وتضطرها الى التفاوض بالانطلاق من الاعتراف بالحق ، لا بالاعتماد على التنازل عنه .

وتصور مسرحية حكاية الأيام الثلاثة لمؤلفها الدكتور عمر النص بلدة طيبة آمنة مسالمة ، جميلة نقية طاهرة ، يدخلها الغزاة الفاتكـون ، طامعـين في كنزهـا ، واذا كنـزهـا يكشف لهم البـاطـل ، ويعـرفهم الى الحق ، فيهتدون ، ويكون جزاء بعضهم القتل ، عـلى يد بني جلدتهم ، جزاء وفاقا ، على حـين ينقلب قائد الغزو نفسه من غاز الى مواطن ، يحب البلدة التي غزاهـا ، ويهبها ذاته ، ويؤثر أن يموت فيها ، ويرحل باقي جند الغزو ، بعد أن يرمموا ما كانوا قد هدموه ، وتظل البلدة نقية طاهرة ، كأن لم يدخلها الغـازون ، وكان زعيمهـا

خارجها ، يجمع قواته لتحريرها ، فيرجع اليها ، ليعيش وأهلها ، طيبين آمنين مسالمين ، من غير أن يرفعوا رمحا أو سيفا أو عصا لحرب أو قتال ، ومن غير أن يحملوا بغضا أو حقدا أو ضغينة ، فيتأكد أخيرا أن الباطل زهوق ، وأن الحق هو المنتصر أبدا .

ويبدو غريبا ومنافيا للواقع تسامح الشعب مع قوى الغزو ومسالمته ، وعيشه في ظلها بصمت وهدوء ، فحين يحدث غزو ويفر حاكم البلاد الى الخارج أو يمنع المقاومة ، فإن مقاومة شعبية تظهر بشكل عفوي ارتجالي ، أو بشكل مدروس منظم ، أو بالشكلين معا ، أو تحدث على الأقل أعمال فردية ، تنم عن الرفض ، اذ لا يمكن لشعب ما أن يرضى بالمصالحة مع الغزاة والعيش في ظلهم بمسالمة .

ان العدل والحق والخير والسلم والجمال قيم تطمح اليها الشعوب ، وتحملها قضية ، وتكافح في سبيل تحقيقها ، فتخوض صراعا مرا مع قوى البغي والظلم والعدوان والاستغلال ، وتقدم أجيالا من الشهداء ، قبل أن تصل الى تحقيق شيء من تلك القيم ، وتظل في كفاح مستمر ، من أجل الحفاظ على بعض ما حققت .

وان القوة لاتضير الحق أو العدل أو الخير أو الجمال في شيء ، ولا تشوه القيم الانسانية بل تدعمها ، وتقويها ، وتعطيها امكان تحقيقها ، وليست القوة مرذولة على الاطلاق ، فهي وسيلة محايدة ، تستخدم في الحق ، وفي الباطل ، وليست قيمتها في ذاتها ، وانما فيمن يستخدمها ، وفي هدفه منها .

ويلاحظ في المسرحيات الثلاث السابقة تأكيدها ضرورة انهزام قوى الغزو بفعل عوامل داخلية ، وبأسباب تحملها في ذاتها ، أبرزها كونها على باطل وليست على حق ، وتأكيدها أيضا ضرورة انتصار قوى الحق ، لا بالقوة تعتمد عليها ، وانما بالحق تنطلق منه ، والذي هو لابد منتصر ، بنفسه ، بل إن بعض تلك المسرحيات كانت تجعل قوى الحق ترفض اللجوء الى القوة ، وتعمد الى التسامح .

ويلاحظ أخيرا أن المسرحيات التي عالجت موضوع الغزو الخارجي ومقاومته قد ظهرت في معظمها في النصف الأول من الستينات ، وقبيل حرب الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ ، ولعل في ذلك ما يدل على احساس بخطر الغزو الخارجي المتمثل في تهديدات العدو الصهيوني .

وبعد حرب الخامس من حزيران ، لم يظهر من مثل تلك المسرحيات شيء ، وانما أخذت تظهر مسرحيات أخرى ، تعالج موضوعا آخر مختلفا ، هو موضوع الحاكم ونظام حكمه .

(٢)
الموضوعات من عام ١٩٦٧ الى عام ١٩٧٥ م

الحاكم ونظام حكمه :

برز في عدد غير قليل من المسرحيات ، التي ظهرت في سورية ومصر متخذة التاريخ مصدرا لها ، اهتمام بموضوع الحاكم ونظام حكمه .

وكان ذلك الاهتمام قد بدأ بالظهور في بضع مسسرحيات قليلة صدرت قبل حرب الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ ، ولكنه برز بروزا واضحا بعدها ، في مسرحيات كثيرة ، وقد استمر بالظهور بعد ذلك حتى حرب السادس من تشرين الأول سنة ١٩٧٣ .

ومن المسرحيات التي عالجت موضوع الحاكم ونظام حكمه مسرحية **السلطان الحائر** (١٩٦٠) لمؤلفها توفيق الحكيم و **الفتى مهران** (١٩٦٦) للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي و **مأساة الحلاج** (١٩٦٦) للشاعر صلاح عبد الصبور و **ثأر الله** ، بجزئيها الاثنين : **الحسين ثائرا والحسين شهيدا** . (١٩٦٩) للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي ، و**مغامرة رأس المملوك جابر** (١٩٧٠) لمؤلفها سعد الله ونوس ، **ياسلام سلم الحيطة بتتكلم**

(١٩٧١) لمؤلفها سعد الدين وهبة ومحاكمة الرجل الذي لم يحارب (١٩٧٢) لمؤلفها ممدوح عدوان والمهلاج (١٩٧٣) لمؤلفها محمد الماغوط.

وتصور مسرحية السلطان الحائر لمؤلفها توفيق الحكيم سلطانا يحكم شعبا حرا، وهو عبد مملوك، ولكن حقيقة كونه عبدا لا يعرفها غير النخاس، ثم يعرفها القاضي، فيتمسك بها، ويطالب باقامة الشرع، ولا يقام بغير بيع السلطان، لأنه عبد آلت ملكيته الى بيت المال، بعد وفاة مالكه السلطان السابق، الذي لم يكن له وريث، وليس أمام السلطان سوى خيار واحد: اقامة الشرع، أو إعمال السيف، ويميل السلطان الى اقامة الشرع، وتطبيق القانون، فيتم بيعه، على شرط أن يعتقه من يشتريه، ولكن في هذا الشرط مخالفة أخرى للقانون، ومرة ثانية يجد السلطان نفسه أمام خيار واحد: القانون، أو احترامه، ويميل الى احترامه، ولكن من اشتراه يتنازل عن حقه الخاص بتملكه، فيطلقه، ليلي الأمور، حاكما شرعيا، يقيم الحق، ويحفظ القانون.

والمسرحية تثير قضية شرعية الحاكم، وتؤكد أن الشرعية لا يمكن أن تتحقق بغير القانون، في الأمور كلها، صغيرها وكبيرها، يخضع له الجميع، كما تؤكد أن الشرعية هي أساس الحق، وهي نابعة منه، وحين تغيب الشرعية تختلط الأمور، وتفسد، ويزيف الحق، ويساء اليه، بل يضيع، وحين تقام الشرعية يتضح الحق، وتستقيم الأمور.

ولكن يبدو أن المسرحية في انطلاقها من أساس فكري كلي مجرد، تفهم من خلاله معنى الشرعية، وأسلوب تنفيذها، ترفض أن يكون للشعب دور في فهم ذلك كله، بله أن يكون له دور في تحقيقه، فالشعب، كما يظهر في المسرحية من خلال شخصية الاسكافي والساقي، ومن خلال أفراد آخرين، شعب جاهل، غوغائي، لا يعرف شيئا من حقيقة ما يدور أمامه، ولا يبالي به، فالشعب يراهن على خروج السلطان من بيت الغانية ويظن أكثر أفراده أن الغانية ستحتفظ به لنفسها، ولن تتركه يخرج، وثمة ما هو أكثر من ذلك ادانة للشعب وتسفيها له، وهو رغبة كل من الاسكافي والخمار في شراء السلطان، على الرغم من أنهما لا يملكان ثمنه، وتنافسهما في بدء المزاد العلني في رفع سعره، ثم تساؤلهما بعد ذلك عما سيصنعان به اذا هما اشترياه.

أما المرأة التي اشترت السلطان فهي رمز الفن السامي الرفيع، الذي يستطيع وحده أن يقرر معنى الشرعية، وأن يدفع فيها حر ماله، والذي يستطيع أن يضحي بعواطفه ومشاعره، في سبيل سيادة القانون، والذي يتنازل عن حقه الخاص في سبيل الحق العام، انه الفن الرفيع الأصيل، الذي يتحدى الواقع، ويخرج عليه، كما فعلت المرأة في تحديها مجتمعها، ورفعها الحجاب، ودعوتها الرجال الى مجالسها الأدبية والفنية، وهو الفن الذي لايستطيع الغوغاء تقديره حق قدره، وفهم دوافعه النبيلة، ولذلك وصمت المرأة بأنها عاهرة، وما هي كذلك.

واذن، فالمسرحية تنتقل في معالجة قضية الحاكم ونظام حكمه من المستوى الفكري المجرد لمعنى الشرعية، يحققها القانون، الى فلسفة الحكم، بتصور حاكم حكيم فيلسوف، يتلقى الشرعية من الفن، ليحكم بالقانون، بعيدا عن القوة والتزييف والغوغاء.

ولكن يلاحظ أن ذلك الحاكم هو تصور ذهني مجرد، في كل تصرفاته، فهو لا يخضع للحب، ولا يطيع الهوى، ولا يميل الى القوة، ولا يرغب في التزييف، فهو مثال الأفكار الكلية المجردة، ولا يحمل شيئا من عثرات الفعل في الواقع.

وهـو بعد ذلـك يضبط كـل شيء ضبـطا محكـما ، ويسيطر على الأمور كلها ، ويمنع حدوث انحراف ما ، ليتحقق أخيرا كل شيء وفق مايتمناه ، على الرغم من ظهور عقبات تعترض ذلك ، وهو بمثل تلك السيطرة لايمكن أن يعد عاذلا .

ويلاحظ أخيرا أن الشرعية التي استمدها السلطان بعتقه هي شرعية كونه حرا ، ولكنها ليست شرعية كونه حاكما ، لأن اقدام الغانية على شرائه ، وعتقه ، لا يجعل منه حاكما ، وإنما يجعل منه حرا ، ليس غير .

●●●

وتقـدم مسرحيـة الفتى مهران للشـاعر عبـدالرحمن الشرقاوي صورة لمجتمع ريفي بائس متخلف ، ينخر فيـه الفقر والجهـل والمرض ، ويتسلط عليـه في غياب السلطان نـائبه الأمـير ، فيسوم الشعب ألـوان الهـوان والقهر ، ويظهر فرد متمرد ، يتحدى الأمير ، ويساعد الفقراء ، وينتصر للسلطان الغائب في حرب خارجية ، يساعده على ذلك جماعة من الفتيان ، يتولى قيادتهم ، وهو يمتاز ببطولة نبيلة ، وشهـامة فـذة ، ولكنه يسقط بسبب حبه زوجة صـديقه ، وبسبب تنـازله لـلأمير ، وقبوله التفاوض معه ، ويتم أخيرا قتله غدرا ، ويترافق ذلك مع اغتيال السلطان وهو عائد الى الوطن ، فيتولى الأمـير منصب السلطان ، متواطئـا مع التـتر ، الذين يهددون البلاد ، ويبدأ عندئذ وعي الفلاحين بالاستيقاظ والنهوض ، ويتم اعلان انطلاقتهم .

والمسرحية تـظهر التصـادم بين الفـلاحين والـطبقة الحاكمة ، ويمثل الفلاحين (صابر) وأمه ، والراعي ، والعمدة (طه) ، ويقف الى جـانبهم الفتيان ، ومنهم (أسـامة) و (وائـل) وزعيمهم (مهـران) وزوجتـه (مي) ، كما تقف الى جانبهم (سلمى) الغجرية ويمثل الطبقة الحـاكمة (الأمـير) وأعوانـه ، وفيهم القاضي (بجـير) ، والقائـد (حسام) وزوجتـه (نجلاء) ، والعميل (عوض) ، ويقف الى جانبهما الحراس والجند والأتباع .

وعـلى الـرغم من جهـل الفـلاحين ، وتخلفهم ، وانشغـالهم بلقمـة العيش ، وفقـرهم ، ومـرضهم ، وتعلقهم بـالأقاويـل فانهم عـلى استعـداد للصـدام ، والدفاع عن حقهم ، بل ان فيهم من هو واع ورافض ومحرض .

ويمثل ذلك الوعي خير تمثيل (صابر) ، وكان أبوه قد مات من الجوع ، وسلمه الفأس ، كي يسقط بها قلاع الـظلم ، وهـو يعي ضـرورة الثـورة ، يشــارك فيهـا الفلاحون ، ولذلك يرفض دعوة (مهران) اليه ، ليترك الفلاحين وينضم الى الفتيان ، بل انه يدعو (مهران) الى ترك الجبل والنزول الى الفلاحين ، وهو الذي يقود الفلاحين الى سور القصر ، ويضرب فيه بفأسه ، وحين يمـوت (مهـران) يحمـل الفـأس ويعلن انـطلاقـة الفلاحين ، لتحقيق حلمهم ، في الحـرية والعـدالة ، وصوته آخر صوت تختتم به المسرحية ، مؤكدا الثقـة بالكفاح ، والتفاؤل بالنصر .

ويبـدو (مهران) بعـد ذلـك مستبـدا في زعـامتـه الفتيـان ، مسيـطرا عليهم ، فهـو يصـدر عن آرائـه وحيدا ، ولا يشاور أحدا منهم في شيء ، وعلى الرغم من تقريبه اثنين منهم اليه ، وهما (أسامة) و (وائل) ، فان انفضاض أحدهما عنه ، بعد افتضاح حبه ، لا يؤثر في حركة الفتيان ، مما يدل على أن (مهران) هو الزعيم الذي يقرر كل شيء في تلك الحركة .

ان حركة الفتيان ترتبط بالسلطان ، وتنافـح عنه ، وتحظى بتأييده ، وهي ترفض الثورة به ، بل تسعى الى الحفاظ عليه ، واعادته الى منصبـه ، وهي توجـه بعد ذلك عداءها الى رجال الحكم ، وفي مقدمتهم الأمير ، حتى ليبدو عداؤها له أشبه بالعداء الشخصي ، ولذلك

يبدو غريبا أن يعفو (مهران) عنه ، ويتنازل له ، ويزوره في قصره ، ويقبل بمفاوضته .

ان حركة الفتيان لاتحمل رؤية مستقبلية ، ولا تفكر في التغيير الشامل ، ولا تضع تصورا عمليا للارتباط بالفلاحين ، وتنظيمهم ، وقيادتهم لتحقيق خلاصهم من الاستبداد والعسف ، وهي بعد ذلك كله غارقة في أحلام زعيمها الشاعر ، وواقعة تحت سيطرته الفردية .

ولكن لا بد من أن يحمد لحركة الفتيان الدور غير المباشر الذي قامت به ، وهو بعثها روح التمرد في الفلاحين ، وتنبيههم الى ضرورة الكفاح ، فقد ضربت مثلا لاخفاق الاصلاح الفردي المثالي ، وإخفاق التعاون مع رجال الحكم المستبد ، وخطر الوثوق بوعود ، ثم قدمت دليلا على ضرورة المجابهة ، والكفاح للخلاص من الاستبداد ، بالعمل الشعبي المنطلق من الجماهير ، أصحاب المصلحة في الثورة .

●●●

وتصور مسرحية مأساة الحلاج للشاعر صلاح عبد الصبور (الحلاج) وهو يرى الفقر والجوع والفساد في المجتمع ، فينكر عزلة الصوفي ، وينزل الى الناس ، خالعا خرقته ، ليدعوهم الى الله ، ليكونوا مثله أقوياء أعزاء ، وتتهمه السلطة بالزندقة ، وتلقى به في السجن ، ثم تحكم عليه بالموت ، فيتلقاه راضيا ، لأنه واثق بأنه سيغدو فكرة تغذي وجدان الشعب وتحفزه الى تحقيق دعوته .

إن (الحلاج) منفعل بما في الواقع من شر وفساد ، يراه في الفقر والبؤس والظلم والقهر والاستبداد ، وهو يرفض أن يجد لنفسه خلاصا من ذلك بالحب الالهي ، يكتفي به ، فردا ، فيغرق في الانعزال ، ويغض الطرف عن الواقع ، انه يريد التأمل في الواقع ، والانفعال به ، لاجتراح سبيل الخلاص ، للناس كلهم ، ولذلك يطوف في الناس يدعوهم الى الله ، لا لعبادته ، فقط ، بل لحبه ، والتمثل بصفاته ، فالله قوي وعزيز وفاعل ، وهو يريد للناس تحقيق مثل تلك الصفات .

ان حب الله لدى (الحلاج) ليس وسيلة للهرب من الواقع ، والانهزام من مفاسده وشروره ، واعتزال الناس ، وانما هو وسيلة لمجابهة الواقع ، وتحديه ، ومحاولة تغييره ، بالالتحام بالناس ، ودعوتهم الى الله .

لقد اقتربت المسرحية من جعل (الحلاج) مصلحا اجتماعيا ، يسعى الى تغيير الناس ، وبناء المجتمع ، ولكنها لم تحقق ذلك ، بل حافظت على تصوف (الحلاج) ، وأكدت نزوعه الفردي ، وألحت على تفرده ، وقيامه بدعوته وحيدا ، من غير ارتباط بأحد من الأتباع أو المريدين ، كما أكدت معنى الفداء ، وألحت على تضحية (الحلاج) بنفسه ، ليمنح دعوته بعدا تاريخيا واجتماعيا وأسطوريا ، أي ليبقى فكرة تشعل وجدان الناس ، ولقد أظهرت (الحلاج) واعيا ذلك كله ، قاصدا اليه قصدا مباشرا .

ان المسرحية تقدم مثلا للمصلح الاجتماعي ، من خلال مثل للصوفي القائل بالحلول ، ولكنها لا توحد بين المثلين وتظل أسيرة التصوف ، حتى حين تقدم أشكالا للاصلاح أو التمرد .

●●●

وتتألف مسرحية ثأر الله للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي من جزءين ، الأول عنوانه : الحسين ثائرا والثاني عنوانه الحسين شهيدا .

والمسرحية تصور في جزئها الأول رفض (الحسين بن علي) مبايعة (يزيد بن معاوية) وخروجه في أهله وأنصاره الى (الكوفة) التي بايعه أهلها ، واستقدموه اليها ، ثم انفضوا عنه ، وتصور في جزئها الثاني محاصرة جيش (يزيد بن معاوية) بقيادة (عمر بن سعد بن أبي

وقـاص) (الحسـين) وأهله في (كـربلاء) قـرب (الكوفة) ومنعـه من الماء ، ومقتلة أهله ثم مصـرعه وحمل رأسه الى (دمشق) وضياع (يزيد بن معاويـة) بعد ذلك في بادية الشام ، وموته وحيدا .

والمسرحية تصور (الحسين) يثير منذ البدء مشكلة الشرعية ، معالجا بذلك قضية الحاكم ونظام الحكم من الأسـاس ، فهو يـرفض مبايعـة (يزيـد بن معاويـة) لا للرفض ، ولا لغاية شخصيـة ، ولا تعصبا ، وإنمـا يرفض مبايعته لأن خلافته غير شرعية ، وهو يدعو الى مناظرة علنية ، يدلي فيها كل طرف بحجته ، مؤكـدا بذلك أن الحاكم ليس الذي يأخذ الحكم بمبايعة الناس له كارهين أو طامعين أو خائفين أو مكرهين ، وإنما هو الذي يعتمد في قيامه بالحكم على حجة شرعية ، وبعد حجاج من الناس وحوار حر .

و (الحسـين) يرفض أن يعـطي البيعة سـرا ، كما يعرض عليه (مروان بن الحكم) ، ويرفض أن يعطي البيعة قولا ، ليخالفها فعـلا ، كما يعـرض عليه أمـير (مكة) ، فالبيعة من حق الفرد ، ومن واجبه أن ينافح عنها ، وأن يتبين موضعها ، فلا يمنحها من غير انطلاق من الحق ، ومن غير تفكير في العواقب ، فهي أمانة ، وهي مسؤولية ، لأنها تعني تمكين الحـاكم واختياره ، ومنحـه الشـرعيـة ، والكلمـة بعـد ذلـك هي شـرف الـرجـل ، وتعبـير عن مـوقفـه ، ويجب أن تنسجم الانسجام كله وفعله ، وليست لفظا أجوف لا معنى له ، أو صوتا يذهب في أدراج الرياح .

و (الحسين) ينطلق في ذلك كله من الحق والعدل ، مطالبا بالشرعية ، ولا يريد ملكا ولا إمارة ولا مغنما ، وهو لا يصدر عن هوى ولا ميل ولا نزوع ولا تعصب ، وإنما يثور لأجل الناس جميعا ، يطلب لهم الحق ، ليمنع عنهم الباطل ، وهو على استعداد للتضحية بكل شيء ، يُمنع من التدريس في المسجد الجامع ، ويُحرم العطاء ، ويخرج من بيته ، ومن مدينته ، في سبيل الحق ، والحق وحده .

إن (الحسـين) يميـل الى السلم ، وينـادي بـالحق والعدل والخير ، وهو بعد ذلك صريح وواضح ، لـل يتسم بشيء من المباشرة العفوية ، فهو لا يخدع ولا يغري ولا يحـرض ، ولا يمني النفس بغير نصـرة الحق ، فهو يخطب في الفقراء الذين لحقوا به مؤكدا لهم أنه لا يمنيهم بشيء ، ولا يعدهم بشيء ، غير نصرة الحق ، ويؤكد لهم أنـه ماض الى حتفـه ، فليس وراءه من كان عـلى استعداد ليفعل مثله ، ولذلك ينفض عنه جل من جاء اليه .

ان (الحسين) داعية زاهد متصوف ، وليس بالثائر أو التمرد ، على الرغم من اعتماده على جماعة تؤيده ، وعلى الرغم من لجوئه الى السيف أخيرا ، فالجماعة التي تؤيده هي قلة قليلة ، من الزاهدين في متاع الـدنيا ، وأغراضها ، ولجوؤه الى السيف لجوء الكاره المضطر .

وتصور مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر لمؤلفها (سعد الله ونوس (الشقاق بين الخليفة والوزير في نهاية الحكم العبـاسي ، وما آل اليه من خيانـة الـوزيـر ، بمراسلته المغول ، ودعوتهم الى غزو بغداد ، وقيام أحد الأتباع بدور الرسول بينهما ، طامعا في العطايـا ، وفي تحقيق مآربه الشخصية ، غير واع بـالدور الـذي يقوم به ، وغفلة الشعب عن ذلك كله ، بسبب الفقر الذي يعاني منه ، وعدم اهتمامه بما يدور بين الخليفة والوزير من خلاف ، وإعراضه عن التفكير في أمور السياسة ، مما جر على البلاد أخيرا الغزو الذي دمر كل شيء .

والمسـرحية تـدين الخليفة ووزيـره ، وتفضحهـما ، تقدمهما مثالا للحاكم الفرد ، المستبد المسيطر ، الذي يريد محق كل شيء ، ليخلص له الأمر كله ، وحده ، في استبداد وتفرد ، ويـزيد الأمـر سوءا أنهما اثنـان في الحكم ، يتنـافسان في سـوم الشعب العسف والفقر ،

ويتسابق كل منهما في الخلاص من الآخر ، على حساب الشعب ، والوطن .

وتلح المسرحية بعد ذلك الحاحا شديدا على تأكيد مسؤولية الشعب نفسه ، لا عن الغزو الخارجي والدمار ، وانما عن السكوت على الحكم والحاكم ، وعدم المبالاة بشؤون السياسة ، فتحمل الشعب مسؤولية الرضا بالحاكم ، وتلومه على رفضه التدخل في شؤون السياسة .

والمسرحية تؤكد للناس ضرورة اهتمامهم بالواقع ، والعمل على تفهمه ووعيه ، للمشاركة في تغييره ، وتحمل مايستجد فيه من متغيرات ، وعدم التخلي عن ذلك ، باهمال القضايا السياسية ، وعدم المبالاة بها بحجة الخوف والاكتفاء بتأمين حاجات الحياة الضرورية ، وانطواء المرء على نفسه ، وانزوائه ، وعدم اهتمامه بما هو خارج بيته ، وتؤكد أن التخلي عن المشاركة في المسؤولية السياسية يقود الى دمار شامل .

ان دعوة الناس الى المشاركة في صنع مصيرهم بأنفسهم ، ولا سيما المصير السياسي ، هي دعوة ذات بعد تقدمي يثق بالجماهير ، ويؤمن بدورها ، ولكن المسرحية لم تقدم نموذجا لذلك العمل ، ولا شكلا له ، ولو أوليا جدا ، واكتفت بالدعوة الشعارية الغامضة ، الحماسية الصارخة ، ولم تقدم شكلا ايجابيا ، عمليا يحقق بالممارسة تلك الدعوة .

وكما بالغت المسرحية في الالحاح على أهمية مشاركة الناس في تحمل المسؤولية السياسية ، فقد بالغت أيضا في تصويرهم غير مبالين بالواقع السياسي ، حتى انها جعلتهم يكتفون بتأمين قوت يومهم ، ويرفضون ذكر قضية ما من قضايا السياسة ولو ذكرا ، وهو تصوير لا يخلو من المغالطة ، فالشعب لم يقف في التاريخ يوما مثل ذلك الموقف ، وطبيعة الشعوب تقتضي أن تنتفض وتثور ، حتى يزداد الضغط عليها .

ولكن لا بد من أن يحمد للمسرحية ارتباطها بالشعب ، وثقتها به ، ودعوتها اياه الى وعي دوره في تغيير واقعه ، وصنع مصيره ، وان كانت قد لجأت للتعبير عن ذلك الى تقديم مثل للشعب في مرحلة من التاريخ تفترض أنه قد تخلى فيها عن القيام بدوره .

●●●

وتصور مسرحية يا سلام سلم الحيطة بتتكلم لمؤلفها (سعد الدين وهبة) مجتمعا متخلفا ، يتكلم فيه جدار ، بما يحرض الناس على رجال الحكم الفاسدين الذين أحاطوا بالسلطان النزيه ، ثم يتبين أن الذي تكلم هو امرأة تقعد وراء الجدار ، ويدعوها السلطان اليه ، ويتمكن من اقناعها بالكلام بما يخدم مصلحة الحكم ، ثم يحاول أحد رجال الحكم استغلال فكرة تكلم الجدار ، لينقلب على السلطان نفسه ، ولكنه يخفق ، اذ ينصر السلطان أعوانه ، ويرجع الى الحكم ، ويتخلص من الرجال المحيطين به ، ويهدم الجدار .

ان تكلم الجدار أو تكلم امرأة من ورائه عملية اصلاحية ترميمية ، أرادت بها (المرأة) انقاذ (السلطان) ، وتوعية الشعب ، بأسلوب خرافي ، يعتمد على الدجل والكذب ، ولقد قاد الجدار الى غير ما توقعته (المرأة) ، فقد عرقل الحركة التي كان يخطط لها (قائد الحرس) ، كما قاد الى تهدئة الناس ، واضعاف نقمتهم ، اذ أصبح الجدار متنفسا لهم ، يبوحون بهمومهم له ، فيشعرون بالارتياح ، ويجدون في إجاباته السلوان .

والمسرحية تبرىء (السلطان) ، وتجعله مثالا للاخلاص والصدق ، وتجعل (المرأة) معجبة به ، على هذا الأساس ، كأنها رمز للشعب ، وان كان من الصعب أن تعد كذلك ، ثم تدين بطانة الحكم ، وتظهرها وحدها المسؤولة عن الفساد والشر والاستبداد .

والفساد الذي يظهر في بطانة الحاكم ، كما في المسرحية ، هو فساد أخلاقي ، في المقام الأول ، يرد الى تركيب نفسي ، وضعف داخلي ، سرعان ما يزول في لحظة صحو ، ومراجعة للذات ، وهذا في الواقع تزييف لمعنى الاستبداد والعسف وفساد الحكم ، وانحرافه الى معنى الأخطاء السلوكية للأفراد ، التي يمكن تغييرها ، بتغيير الأفراد ، ولكن ليس واقع الفساد كذلك ، ان فساد الحكم لا يعود الى ضمير الأفراد ووازعهم الأخلاقي الفردي ، وإنما يعود الى بنية النظام ، وتركيبه الاقتصادي والسياسي ، وجملة العلاقات والقوانين التي تحكم مؤسساته .

والعامة تظهر بعد ذلك كله مستجيبة لكل ما هو طارىء ، فهي فقيرة بائسة تدفع الضرائب ، وتصدق ما يقوله الجدار ، وتستجيب اليه ، ولا تفعل شيئا ، وهي تنساق وراء من يقودها ، سواء أكان الحائط أم الوزير أم القاضي أم السلطان ، وهي لاتصحو أخيرا ولا تتغير ، وتنتظر حتى تحدث التغييرات ، فتستجيب اليها ، أيا كانت نتائجها .

وتصور مسرحية محاكمة الرجل الذي لم يحارب لمؤلفها (ممدوح عدوان) محاكمة رجل متهم بالتقصير في الدفاع عن البلاد ، حين اجتاحها المغول ، أواخر العصر العباسي ، وتتم محاكمته في أثناء الغزو ، وتنتقل المحكمة من (الموصل) الى (حمص) لمتابعة الحكم ، ويظهر من كلام الشهود ، ومن دفاع المتهم أنه كان يرغب في القتال ، ولكنه لم يملك ارادة القتال ، لأن النظام الحاكم كان قد أبهظ روحه بالقهر والاذلال ، وسلبه ارادته .

ان المحكمة ليست محكمة قضاء مستقل ، نزيه مجرد ، يستند الى قانون ، وانما هي احدى أدوات الحاكم ، ومؤسسة من مؤسسات نظام حكمه ، وهي لاتسعى وراء الحق ، ولا تنشد اظهاره ، وهي لا تحاكم شخصا لتدينه بتهمة محددة ، أو تبرئة منها ، ناظرة في الأدلة والشواهد ، وفي ظروف التهمة ودوافعها ، انها تمارس سلطة الحاكم ، وتستند الى نظامه ، لأنها احدى أدواته ، فتسعى الى تبرئة الحاكم ، وتثبيت أركان حكمه ، والى إسقاط مسؤولية النكسة ، وهزيمة الوطن ، على مواطن مدني بريء ، تدينه وتتهمه ، ولا تتورع عن كشف حقائق كثيرة في حياته ، خاصة جدا ، لتفسرها بعد دلك بما يخدم غرضها المسبق ، جاعلة من ذلك الفرد مسؤولا عن الهزيمة ، تلقي عليه كل تبعاتها .

ولكن على الرغم من ذلك كله ، فقد تبين داخل قاعة المحكمة ، وفي أثناء الاتهام والدفاع ، أن مسؤولية التقصير في الدفاع عن الوطن ، انما يتحملها الحاكم ونظام حكمه ، بما فرض على المواطن من تسلط ، وما ألحق به من ارهاق وذل وقهر ، بوساطة أدوات الحكم ورجاله ، فأفقده الثقة بنفسه ، كما أفقده القدرة على القتال ، وزرع في نفسه الشك والخوف والقلق ، على الرغم مما يحمل من طيبة وبراءة ، واخلاص للوطن ، وحماسة للدفاع عنه ، وبذلك ترتد التهمة الى الحاكم ونظام حكمه ، فهو الذي ساق المواطن الى حالة ، لا يستطيع فيها أن يحارب .

ولا بد من أن يلاحظ أن المسرحية قد أسرفت في ادانة الشعب ، وتحميله مسؤولية التقصير في الدفاع عن الوطن ، وان كانت غايتها من ذلك ادانة الحاكم ، ونظام حكمه ، فقد تورطت في أشكال من التقصير غير معقولة ، لاتعبر عن روح الشعب ، ولا تمثل حسه الجماعي في مواجهة خطر محدق ، كالغزو الخارجي ، واذا ماظهر شبيه بتلك الأشكال ، فانما يظهر في حالات فردية معدودة ، ولدى شرائح من المجتمع ، ولا يمكن أن تمثل حالة عامة ، كما لايمكن أن تعد مسوغة ، حتى

في حالة عدم الرضا عن الحاكم ونظام حكمه ، لأنها تمس مصلحة الوطن وأمنه .

وتصور مسرحية المهرج لمؤلفها (محمد الماغوط) غضبة (عبد الرحمن الداخل) حين علم بما آل اليه الوطن العربي من تمزق وتخلف واحتلال بعض الأجزاء منه ، وما كان من عزمه على امتشاق سيفه لاعادة الكرامة الى الوطن ، ثم تصوره ، وقد تم ايقافه على حدود أحد الأقطار العربية ، ثم يتم التفاوض عليه ، مع ممثل حكومة (اسبانيا) ويسلم اليها ، بوصفه مجرما كان قد غزا أرضها ، ويتسلم القطر الذي فاوض عليه ، عدة أطنان من مواد غذائية ، ثمنا له .

والمسرحية تبدأ بتصوير الجهل والتخلف والفساد والاستغلال والتزييف قد طغى على مظاهر الحياة كلها ، فالفرقة المسرحية تتألف من شرذمة من الأفاقين المتشردين الذين لايعرفون شيئا عن الفن ، ولا يتقنون شكلا من أشكاله ، ولكنهم تحولوا اليه ليزيفوه ، ويتاجروا به ، مدعين الارتباط بالشعب ، والانتماء اليه ، ليقودوه الى جهل أشمل وأعمق .

أما الشعب ، كما تصوره المسرحية ، فيتسكع على أرصفة المقاهي ، ويجذبه الفن الرخيص ، وينساق وراء التضليل والتزييف ، معبرا عن جهل فكري ، وتخلف في الوعي السياسي ، مندفعا وراء الجنس والرقصة الخليعة والطرفة البذيئة ، والمثقفون فيه ، كما يمثلهم مدرس اللغة العربية ، يتمسكون بالقشور ، اذ لا يتقن أحدهم سوى تصحيح الأخطاء اللغوية والاعرابية .

ومظاهر التقدم الشكلي ، التي استطاع (المهرج) أن يخدع بها (صقر قريش) ورجاله حينا من الزمن ، ثم انكشفت ، لم تكن سوى مؤشرات الى تخلف حقيقي ، اذ لا يمكن أن يعد من التقدم استيراد أدوات الحضارة من غسالات ومراوح وساعات ونظارات . . . ، كما لايمكن أن يجدي التنافس في استهلاكها ، والتغني بأسمائها الأعجمية .

ويزيد ذلك الواقع سوءا الاستغراق فيه ، والجهل بما فيه من تخلف وتزييف وفساد وضعف ، بل التصفيق لذلك كله ، استحسانا واعجابا ، والتغني به وعده قوة وتقدما .

وان ضياع البطل القادم من الماضي الى الحاضر ليخلص الواقع مما فيه من فساد ، وغلبة هذا الواقع ، وانتصاره على ذلك المخلص ، هو دليل على أن الخلاص لايمكن أن يتحقق ببطل قادم من الماضي ، وفي هذا ما يعلل السخرية من الماضي ، ومن البطل القادم منه ، لعجزه عن تحقيق الخلاص .

ولعل في ذلك ما يدل على أن الخلاص لا يمكن أن يتحقق الا بقوة تنبع من الحاضر ، وترتبط به ، وان كانت المسرحية لم تقدم ما يؤكد مثل تلك الدلالة ، غير انتقاد الحاضر انتقادا قاسيا ، يمكن أن يعلل بتأخر الحاضر عن تحقيق الخلاص .

ويتضح من المسرحيات السابقة بروز الاهتمام بموضوع الحاكم ونظام حكمه بروزا كبيرا بعد نكسة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ م ، وان كان قد ظهر شيء من مثل ذلك الاهتمام قبل النكسة ، ولقد أكدت ذلك البروز عدة مسرحيات ، منها : **مغامرة رأس المملوك جابر** (١٩٧٠) و **يا سلام سلم الحيطة بتتكلم** (١٩٧١) و **محاكمة الرجل الذي لم يحارب** (١٩٧٢) و **المهرج** (١٩٧٣) .

وعلى الرغم من تأخر تلك المسرحيات ، وعدم ظهورها عقب النكسة مباشرة ، مما أتاح لها امكان التأمل في أسباب النكسة ونتائجها ، والتعبير عنها تعبيرا يسعى الى تجاوز الانفعال ، فان معظم المسرحيات لم تحقق شيئا من ذلك ، وكانت تعبر عن قلق وضيق وانفعال ، قاد على الأغلب الى اتهام الحاكم ونظام حكمه ، اتهاما

مباشرا أو غير مباشر ، وتحميله أسباب النكسة ونتائجها .

ولقد اتفقت معظم المسرحيات في تصوير معاناة الشعب ، وما هو فيه من بؤس وقهر وذل وفقر ، تفرضه عليه مؤسسات الحكم وأجهزته ، وسعت الى تنبيه الشعب ، واثارة وعيه ، ليدرك دوره في تغيير واقعه ، وحثه على النهوض .

ولقد لجأت معظم المسرحيات الى المبالغة والمغالاة والتطرف ، في الانتقاد أو السخرية أو تحميل المسؤولية أو التحريض ، مما يؤكد الصدور عن الانفعال ، والحاجة الى التروي والموضوعية .

ولئن دل ذلك على شيء فهو يدل على ما خلفت النكسة في النفوس من آثار عميقة ، من الأسى والألم والفجيعة .

الفرد المثقف وعلاقته بالسلطة :

قبيل حرب السادس من تشرين سنة ١٩٧٣ ، ومع نهاية الثلث الأول من السبعينات ، بدأ يبرز الاهتمام بموضوع الفرد المثقف ، وعلاقته بالسلطة الحاكمة ، بوصفه من الطليعة الرائدة ، التي ترود آفاقا جديدة ، تسعى الى نقل مجتمعها اليها ، مكافحة ، متجاوزة ظروف التخلف التي تحيط بها ، وتتفق ارادتها حينا مع خطة السلطة ، التي تريد للشعب التقدم والرقي ، فتنشط للعمل ، وتصطدم ارادتها أحيانا كثيرة مع خطة السلطة التي تريد للشعب البقاء في جهل وتخلف ، فتقلق وتضطرب ، فتخضع للسلطة وتستسلم ، تبيعها روحها ، أو تقاوم وتكافح ، زراعة بذرة التغيير ، وارادة التقدم .

ومن المسرحيات التي عبرت عن الاهتمام بمثل ذلك الموضوع متخذة من التاريخ مصدرا لها ، مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني (١٩٧٣) لمؤلفها سعد الله ونوس و رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم (١٩٧٤) لمؤلفها (نعمان عاشور) و(رضا قيصر (١٩٧٥) لمؤلفها (علي عقلة عرسان) .

●●●

وتصور مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني لمؤلفها سعد الله ونوس رائد المسرح العربي (أبا حليل القباني) وكفاحه لانشاء مسرح عربي في بلاد الشام ، أواخر القرن التاسع عشر الميلادي ، في وقت كانت فيه البلاد تشهد بداية التحرك للخلاص من هيمنة الدولة العثمانية ، والاستقلال عنها ، وتقدم المسرحية مثالا لنشاط (القباني) ، فتصوره وهو يقدم احدى مسرحياته ، على الرغم من التحديات الكبيرة التي تواجهه ، فتتداخل فصول المسرحية التي يقدمها ، وفصول كفاحه في سبيل ترسيخ المسرح العربي ، مع فصول كفاح الشعب ، في سبيل استقلاله ، وتأكيد عروبته .

ان (القباني) مع فرقته يقود المجتمع الى تطور جديد ، في جانب من جوانب الفن ، يتسرب الى أشكال الحياة كلها ، من اجتماع واقتصاد وسياسة وأخلاق وفكر ، وهو المسرح ، وهو يسعى الى ذلك كله داخل مجتمع استقرت فيه ثوابت كثيرة ، يصعب معها قبول ذلك التطور ، ولا بد من أن يواجه بالانكار والتحدي والقمع من المنتفعين بالثوابت المستقرة أو المتعلقين بها عن جهل وتسليم .

والنهاية التي آل اليها مسرح (القباني) في سورية ، تقدم مثلا أيضا للفنان الذي يرى في فنه رسالة ، لا يتخلى عنها ، فقد تدخل السلطان أخيرا ، وأمر باغلاق مسرحه ، واحراقه ، ولكن (القباني) على الرغم من ذلك كله لم يستسلم ، ولم ييأس ، بل ازداد قوة وصمودا ، وازداد عزما على التضحية ، فهاجر الى مصر ليتابع كفاحه فيها .

ولقد كان تـرافق كفاح (القبـاني) في سبيل تحقيق المسـرح ، مع كفـاح المنـورين في سبيـل الـدعـوة الى العروبة ، والاستقلال عن الدولة العثمانية ، دليلا على ما يحس به الشعب من حاجة الى التغيير ، في المستويات كلها ، وفي جوانب الحياة جميعها ، ودليـلا على كـون المسـرح نفسه شكـلا من أشكال التحـرر من الجمـود والثبات والتقليد .

●●●

وتصور مسرحية رفاعة الطهطاوي أو بشير التقـدم لمؤلفها نعمان عاشور ، ابتعاث الشيخ (رفـاعة) الى باريس ، وتعلمه اللغة الفرنسية ، وعكوفه على تـرجمة كتب العلوم منها الى العربيـة ، ثم عودتـه الى مصر ، ومروره الى نهاية حيـاته بسلسلة متعـاقبة من الخيبـات والاحباطات يفرضها عليه الحكام المتتابعون على مصر ، وهم أبناء (محمد علي) ، ومغالبته ذلك كله بـالكفاح والعمل الجاد مع أصحابه ، بتعاون واخلاص ، وكسره أطواق الاحباط طوقا طوقا ، وتطلعه الدائم نحو المعرفة والحرية ، على الرغم من كل التحديات ، وان كان في ذلك كله قد ظل أسير ارتباطه بالسلطة ، مدينـا لها في نجاحه .

ان (رفاعة) ليس بـالمثقف الفرد المنعـزل ، القلق المتشائم ، الباحث عن تحقيق ذاتـه فردا ، الـطامع في المنـاصب والنفـوذ والسلطة ، المتـطلع الى الشهـرة والمجـد ، عـلى حســاب جهـل الآخـرين وضعفهم وتخلفهم ، ان (رفاعة) فرد مثقف ، متعلق بالمعرفة ، وبالعمل في ميـدانها ، مع الآخـرين ، يعملون معه ، ويعمـل معهم ، في اشتـراك ، وتعـاون ، وتفـاهم ، واتفـاق ، يحـدوهم الاخـلاص ، والصـدق واتقـان العمل ، ويوحدهـم التآلف والحب ، والثقة ، (رفاعة) يعــول عليهم ، ويثق بهم ، ويعمــل لأجلهـم ، في تضحية ، من غير طمع ولا استغلال ، ولا سعي وراء منصب أو لقب أو مال ، وهم معجبون به ، يقدرونه ، حق قدره ، ويحبونه ، ويحترمونه ، يشاركونه ألم النفي ، وعذاب البطالة ، من غير يأس ، ولا قهر ولا ضعف ، وكأنهم قد شربوا جميعا من كأس واحدة .

لقد كان (رفاعة) وصحبه يدركون واعين المسؤولية التي نهضوا بها ، وهي نقل العلوم والمعارف من الفرنسية الى العربية ، لتنوير الشعب ، وتمليكه المعرفة ، لينكر الجهل ، وينفي عنه القهر والذل والاستبداد ، وكانـوا يستمدون قوتهم من ادراكهم مسؤوليتهم ، ويبتعثـون الثقة من تعاونهم وتآلفهم ، ولذلك استسلم (رفاعة) للموت أخيرا برضا ، فنام مرتاحا ، مطمئنا ، وهو يحلم بالحرية والمعرفة ، تاركا نوافذ داره ، مصر ، مفتـوحة على المعرفة والحرية ، تاركا رفاقه ، الذين كـانوا معـه دائما ، ليتابعوا مسيرته من بعده ، غير يائس ولا قانط ولا متشائم ولا خائف ولا هياب ، لأنه من قبل لم يكن يعمل وحده ، وبذلك لايكون موته سوى نهاية فرد واحد ، ويبقى من بعده رفاقه ، ليتابعوا العمل ، الذي كانوا فيه معه ، جميعا .

●●●

وتصور مسرحية رضا قيصر لمؤلفها علي عقلة عرسان الكاتب المسرحي ، الروماني (بلاوتوس) وهو يسعى الى التـوفيق بين رغبتـه في التعبير عن قضـايـا الشعب الروماني ، ورغبته في نيل رضا قيصر ، ويقدم لذلـك عدة مسرحيات أمام قيصر ، محققا فيها هذا التوفيق ، ولكن قيصر يغضب عليه ، وينفيه الى مقلع للرخام ، فتضنيه الأعمال الشاقة ويتعب ، ثم يضـطر أخيرا الى الخضوع ، فيركع أمام قيصر ، ويذل ، فيكسب رضا (قيصـر) ، ولكنه يفقـد دوره في التعبير عن قضـايـا الشعب ، اذ يصبح مسؤولاً عن قضايا الفكر والثقافة ، يوجهها ، ويسيطر عليها ، بما يحقق به رضا (قيصر) .

ان تخلي (بلاوتوس) عن الشعب ، وخضوعه لسيطرة (قيصر) وركوعه أمامه ، وقبوله أن يكون حارسا على المؤلفات ، يسيطر عليها بما يوافق رضا (قيصر) ، لابما يخدم به الشعب ، هو نتيجة طبيعية ، ليس لما عاناه (بلاوتوس) من عذاب في مقلع المرمر ، وانما لما كان يحمله من قبل من رغبة في نيل رضا (قيصر) ، وكان يسعى سعيا حثيثا الى تحقيق الرغبة ، حتى ليمكن القول ، استنتاجا مما يبديه من لهفة شديدة الى نيل رضا (قيصر) ، وحرص على رضاه ، انه كان على استعداد للتخلي عن الشعب ، والخضوع لسيطرة (قيصر) ، من غير أن يمر بتجربة النفي الى مقلع المرمر ، ومعاناة العذاب الجسدي فيه .

ان المسرحية تقدم مثالا للفنان الأديب الذي يدعي الارتباط بالشعب ، والتعبير عن قضاياه ، وهو لايخلص في ذلك الارتباط ، ولا يتخذ منه قضية ، يعيش لأجلها ، يكافح فيها ، بل يسعى بنفسه الى الحاكم ، وهو الذي يدعي الارتباط بالشعب ، ويحاول أن يحدث توازنا في الارتباط بالطرفين ، ولكنه لايفلح ، بل ينساق أخيرا الى التخلي عن الشعب ، والارتباط المطلق بالحاكم ، والخضوع له ، لاخضاع الشعب ، بدلا من الارتباط به .

وهي تدين بذلك الكاتب الذي لايصدق في الارتباط بالشعب ولا يحسن الالتزام بقضاياه ومشاكله ، وتؤكد أنه سيتخلى عن الشعب ، اذا لم يتخذ من ارتباطه به قضية يكافح لأجلها .

وهي تؤكد أن الأسلوب التوفيقي ، الذي يظن الأديب أن باستطاعته أن يوفق من خلاله بين ارتباطه بالسلطة ، وارتباطه بالشعب ، هو أسلوب مدان لأنه يقود حتما الى التخلي عن الشعب ، والولاء للسلطة .

●●●

وفي المسرحيات الثلاث السابقة كان المثقف يعمل في ظل الحاكم ، يخافه أو يرتجيه ، ولا يمتلك حريته ، مما لا يتيح له إمكان الارتباط الصحيح بالشعب ، والوصول إليه ، وتلك هي قضية المثقف ، في علاقته بالحاكم .

وهي قضية لاتتعلق بمشكلة الحرية ، فحسب ، كما صورتها مسرحية (رضا قيصر) ، وإنما هي قضية تتعلق بمشكلة بناء المجتمع ، وتطويره ، وخلاصه من الجهل والتخلف والمرض والقهر والقمع ، والسير به نحو المعرفة والتقدم والصحة والعزة والحرية والعدل ، كما صورتها مسرحيتا (سهرة مع أبي خليل القباني) و (رفاعة الطهطاوى أو بشير التقدم) .

ويلاحظ في المرحلة الممتدة من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٧٥ م والحافلة بكثير من الحوادث الكبيرة أنه لم يظهر من المسرحيات التي تتخذ من التاريخ مصدرا لها غير عدد قليل ، ظهر معظمه في الستينات . ولكن مثل ذلك العدد يمكن أن يعد كثيرا بالنسبة إلى التأليف المسرحي عامة ، في سورية ومصر ، حتى إنه من الممكن أن تعد تلك المسرحيات ممثلة لاتجاه واضح ومتميز في حركة التأليف المسرحي ، التى ماتزال ناشئة ، لايكاد عمرها في القطرين يزيد على القرن الواحد .

ويلاحظ أن المسرحيات التي ظهرت في تلك المرحلة متخذة من التاريخ مصدرا لها كانت تعبر عن قضايا سياسية متصلة بالحاضر ، فقد عالجت موضوعين من أهم الموضوعات وأكثرها خطرا ، وهما موضوع الغزو الخارجي ومقاومته ، وموضوع الحاكم ونظام حكمه ، ولكن معالجتها كانت تتسم بالعاطفية والمثالية ، فقد لجأت إلى تضخيم قوة العدو ، وما يلحقه بالشعب من دمار ، ونادت بالسلم والمثل العليا ، وأكدت ضرورة انتصار الحق ، بما يحمل من موجبات انتصاره ، لابفضل القوة ، كما لجأت إلى تبرئة الحاكم ، وتأكيد نزاهته ، وإدانة بطانته ، وتصويرها فاسدة ، وحملت

الشعب مسؤولية التقصير في الدفاع عن الوطن ، وإن كانت غايتها من ذلك تنبيهه ، وإثارة وعيه .

ويلاحظ أيضا الالحاح على دور الفرد ، حاكما ومحكوما ، وإذا ما سعت بعض المسرحيات إلى تأكيد دور الجماعة ، فقد كانت تعتمد على الفرد القائد للجماعة ، وكان الفرد يحمل من الطاقات والمطامح أكثر مما يستطيع تحقيقه ، وأكثر مما يساعده الظرف المحيط به على تحقيقه ، وكان غالبا مايواجه بالاحباط والتضييق ، فيضطر إلى التضحية والفداء الفردي ، وهو ماقاد بعض المسرحيات إلى التعبير عن نزوع صوفي ، يحمل شكلا من أشكال التمرد أو الثورة ، ولكنه لا يحقق قيمة ثورية ، ولم تقدم مسرحية ماصورة للشعب وهو يكافح ، ولم تعبر عن ثقة به ، وتفاؤل بإمكان تحقيق أهدافه ، على الرغم من سعي بعضها إلى تحريض الشعب ، وتعليمه معنى الكفاح ، وانطلاقها من الثقة به .

ولئن دلت الموضوعات على شيء فهي تدل على أن المسرحيات كانت تتخذ من التاريخ مصدرا لها لتعبر من خلاله عن قضايا تتصل بالحاضر ، وأن التاريخ لم يكن غاية بذاته .

ولعل في هذا ما يقتضي كشف موقف المسرحيات من التاريخ ، وتوضيح فهمها له .

(٣)
الموقف من التاريخ

التغني بالماضي وتمجيده :

تعبر معظم المسرحيات التي ظهرت في سورية ومصر ، في المرحلة الممتدة من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٧٥ ، متخذة من التاريخ مصدرا لها ، عن موقف من التاريخ أولي جدا ، فيه قدر كبير من الانفعال بالماضي ، والاعجاب به ، وليس فيه غير قدر قليل من التأمل الموضوعي ، ولا تكاد تستثنى من ذلك غير بضع مسرحيات .

وهو موقف قائم على الحرية في العلاقة مع التاريخ ، إذ يتم الانطلاق منه في حرية كبيرة ، ومن غير التزام بحقائقه ، وحين يتم تحقيق شيء من هذا الالتزام ، فإن طريقة عرض الحقائق ، تدل على حرية كبيرة في فهمها ، والتصرف بها .

وهو موقف من التاريخ ينسجم والغاية من اتخاذه مصدرا ، وهي التعبير بوساطته عن موضوعات وقضايا تتصل بالحاضر ، وليس تقديم عمل أدبي يبتعث التاريخ ، ويحافظ عليه ، ويتصل به ، ويكون التاريخ بالنسبة اليه غاية بذاته .

ولذلك يبدو من التعسف الاحتكام الى حقائق التاريخ ، لتحديد موقف المسرحيات من التاريخ ، لأنه احتكام لايمكنه توضيح حقيقة الموقف في شيء ، وقصارى ما يمكنه فعله هو تحديد مدى محافظة المسرحيات على حقائق التاريخ ، وهو ما لم تبال به المسرحيات نفسها ، ان موقف المسرحيات من التاريخ ، لا يمكن تحديده بغير تحديد نوع انفعالها بالماضي ، وطبيعة علاقتها معه .

●●●

وعلى الرغم من أن الصفة الغالبة على معظم المسرحيات في موقفها من التاريخ هي الانفعال ، وفي علاقتها معه ، هي الحرية ، ويمكن ملاحظة قدر غير قليل من الاختلاف بين مسرحية وأخرى ، في موقفها من التاريخ ، يتيح امكان تصنيف عدة أنواع من المواقف ، مختلفة ، متميزة ، متنوعة ، ارتبطت بالواقع ، وتطورت بسبب عوامل مستجدة فيه .

ومن أول تلك المواقف وأقدمها ، التغني بالماضي ، فقد وقفت مسرحيات كثيرة من التاريخ موقف التغني

بالماضي ، والاعجاب به ، وعبرت عن تقديره تقديرا ، يكاد يصبح تقديسا ، على الرغم مما قد يكون فيه من هنات .

ومن تلك المسرحيات : ميسلون (١٩٤٦) للشاعر بدر الدين الحامد و غروب الاندلس (١٩٥٢) للشاعر عزيز أباظة و صقر قريش (١٩٥٦) لمؤلفها محمود تيمور و دار ابن لقمان (١٩٦١) لمؤلفها علي أحمد باكثير و الراهب (١٩٦١) لمؤلفها الدكتور لويس عوض .

●●●

لقد مجدت تلك المسرحيات التاريخ ، بتمجيدها فردا واحدا ، على الأغلب ، أو بتمجيدها بضعة أفراد ، أحيانا ، ويمكن أن نلاحظ عدة عناصر مشتركة اعتمدت عليها في تمجيد الأفراد ، من أبرزها أربعة عناصر ، هي مكانة الفرد ، كأن يكون حاكما ، أو ربيب حاكم ، أو زعيما دينيا ، أو قائدا شعبيا ، ومقدرته على قمع مشاعر الحب ، أو السيطرة عليها ، أو توجيهها ، أو تأجيلها الى حين ، وما يحمله من قيم دينية ، أو مايدعو اليه من أفكار دينية ينادي بها ، أو يدعيها ، أو يحترمها ، ويقدر مظاهرها الاجتماعية ، وأما مافي أولئك الأفراد من هنات ونقائص ومثالب ، فكانت تسوغها ، وتجعلها سمات تميزهم ، أو تعتذر لها بتفردهم ، أو تصورها لتجعل تمجيدهم أكثر بهاء وتألقا .

ان معظم الافراد الذين مجدتهم المسرحيات كانوا من عظماء الرجال وسادتهم ، فهم من الحكام أو من ربيبي الحكام ، أو من الزعماء . فالملك (فيصل) في مسرحية ميسلون ملك ، وهو ابن (الشريف حسين) قائد الثورة العربية . و (عائشة) في مسرحية غروب الأندلس هي زوجة السلطان (أبي الحسن) ، أمير (قرطبة) ، وهي تتفوق على ضرتها الحسناء الرومية ، بانتمائها العربي .

و (عبدالرحمن الداخل) في المسرحية التي تحمل لقبه صقر قريش عنوانا ، سليل البيت الأموي ، وأمير الأندلس ، و (شجرة الدر) في مسرحية دار ابن لقمان هي زوجة السلطان ، والسلطانة من بعده و (فخر الدين) في المسرحية نفسها أمير من أمراء المماليك ، وقائد الجند ، وعلى الرغم من أن (أحمد) في المسرحية نفسها ، واحد من أبناء الشعب ، فهو مولي الأمير (فخر الدين) ، وربيب (شجرة الدر) . و (أبا نوفر) في المسرحية التي تحمل لقبه الديني الراهب عنوانا ، هو زعيم ديني ، وربيب الحاكم (آخيل) والي (الاسكندرية) .

ومن العناصر المشتركة في المسرحيات ، والتي يقوم عليها تمجيد الماضي ، تسويغ الهنات والنقائص ، وعدها من المفاخر والمميزات ، أو سردها في شكل يبدو التمجيد الى جانبها أكثر بهاء وتألقا ، ففي مسرحية ميسلون يقبل الملك (فيصل) بانذار الجنرال (غورو) ، ويحل الجيش ، ولكن يتم تسويغ ذلك بموافقة الوزراء أنفسهم ، وبما يحدث في البلاد من فتن ، وشقاق ، وفيها أيضا تطلق النار على المتظاهرين المطالبين بتوزيع السلاح والتصدي لجيش الفرنسيين ، ولكن يتم الاعتذار لذلك باسناد أمر اطلاق النار الى شقيق الملك ، ليسند بعد ذلك الى الملك أمر الحرب ، وفي مسرحية غروب الأندلس تتآمر (عائشة) مع بعض الرجال على زوجها السلطان (أبي الحسن) وتحرض عليه شقيقه (الزغل) ، لتضمن ولاية العهد لابنها (أبي عبد الله) دون (يحيى) ابن ضرتها الرومية الحسناء ، وعلى الرغم من أن الدافع لذلك كله شخصي ، فالمسرحية تقدم ذلك التآمر عملا ثوريا ، غايته انقاذ الملك من السقوط ، وتبرز (عائشة) حصيفة ذكية حسنة التدبير ، وفي مسرحية صقر قريش يعد تطير (عبد الرحمن الداخل) سمة خاصة تميزه ، وتعد قسوة قلبه

وغلظته ، وشدته على الرجال والنساء فضيلة ، ويعتذر لذلك كله بسعيه الى المجد وبناء الدولة ، وتصور دعوته ضيفه (أبا الصباح) الى النزال بالخنجر ثأرا نزيها يسترد به كرامته . وفي مسرحية دار ابن لقمان يظهر اختلاف المماليك ، بعضهم مع بعض وانقسامهم ، واستهتارهم بالجيش ، وحقدهم على (فخر الدين) وسوء ظنهم به ، وتوجسهم خيفة من (شجرة الدر) ، مثالب تجعل من انتصار الشعب في مصر على الحملة الصليبية ، انتصارا مشرفا ، تزيده مثالب الحكام بهاء وقوة وعظمة ، وفي مسرحية الراهب يعد تشدد (أبانوفر) في الحكم على (فيلامينة) دليلا على اخلاصه لوطنه ، وتمسكه بدينه ، ويتم التغاضي عن اشتهائه هو نفسه جسد الراقصة (مارتا) ومراودته لها عن نفسها ، ورفضه توبتها ، بل يعد ذلك كله سقوطا مأساويا يزيد من نبله ، ثم يعد حلمه بانشاء امبراطورية عالمية ، عاصمتها الاسكندرية ، وديانتها المسيحية ، حلما مشروعا ، جديرا بالتعظيم والتقدير والتقديس ، ولا يقارن بشيء ألبتة من طغيان الامبراطورية الرومانية ، التي يسعى هو نفسه الى الخلاص منها ، بل الى تقويضها .

ومن العناصر المشتركة في المسرحيات أيضا ، والتي يقوم عليها تمجيد الماضي والأفراد تصوير الحب يقرن بالوطن ، يضحي في سبيله ، أو لا يتحقق حتى تتحقق للوطن حريته . ففي مسرحية ميسلون يهوي الضابط الشاب (هشام) الفتاة (هيفاء) ويتفقان على قرن فرحة الزفاف بفرحة النصر على الغزاة ، ويمضي (هشام) الى (ميسلون) ليشارك في صد حيش الفرنسيين ، فيسقط شهيدا ، وتلبس (هيفاء) ثياب الحداد ، وفي مسرحية غروب الأندلس تتمنى (بثينة) على (محمد بن سراج) أن يكتم حبه ، لأنها تخشى من كيد منافسه في حبها (يحيى) ، ثم تصطر الى منح نفسها الى (يحيى) ، لكي يطلق الرجال المخلصين للوطن من سجنهم ، ثم تصد عن حبيبها ، وتعتذر اليه بفقدها عذريتها ، ولكنه يغفر لها ، ويؤكد هواه ، ثم يودعها ويمضي الى حرب (الاسبان) ، وفي مسرحية صقر قريش يضحي (عبد الرحمن الداخل) بالحب غير مرة في سبيل تحقيق مأربه في الوصول الى الامارة ، فهو يتخلى عن عدد من الجواري ، تعلقن به ، واحدة اثر أخرى ، بل يضحي باحداهن ، ويسوقها الى الموت ، ليحقق النصر على عدوه ، كما يتخلى عن (أميرة القصور) التي كانت قد تعلقت به ، وبذلت مالها لأجله ، وألفت من حوله الأعوان والمؤيدين ، ولا ذريعة له غير الرغبة في تحقيق المجد . وفي مسرحية دار ابن لقمان يتم تأجيل زواج (أحمد) من (ناعسة) الى ما بعد الانتصار على الغزاة ، أما (شجرة الدر) فتكتم مشاعرها نحو الأمير (فخر الدين) ويضحي هو بمشاعره ، في سبيل وطنه ، ويمضي الى المعركة ، ليستشهد ، وتظل شجرة الدر) تذكره ، وتستوحي مشاعره في كفاحها ، وفي مسرحية الراهب لا يأذن الراهب (أبانفر) لـ (فيلامينة) في الزواج من (أرمان) ، لأنه لايريد لفتاة مصرية مسيحية ، أن تتزوج من فتى روماني وثني ، واذ تخالف ارادته يحكم عليها بالاعدام ، لأنه يعدها خائنة الوطن والدين .

وتبدو المسرحيات جميعا متفقة في تصور الحب مناقضا للوطن ، أو شاغلا عنه ، يجب قمعه أو توجيهه فيه ، أو تأجيله ، أو التضحية به ، من أجل خدمة الوطن ، وتأكيد الاخلاص له ، ولم تقدم شكلا يتفق فيه الحب والوطن ، ويتطابقان ، فيغدو الوطن والحب قضية واحدة ، لاتناقض فيها ولا افتراق ، الكفاح فيهما واحد ، والنكبة فيهما واحدة .

كما تبدو المواقف التي تصورها المسرحيات مصطنعة ، وتحتاج الى قدر غير قليل من القدرة على الاقناع والتأثير .

والعنصر الاخير ، من العناصر المشتركة في المسرحيات ، والتي يقوم عليها تمجيد الماضي ، هو تصوير الدين دافعا لأفعال الرجال وأعمالهم ، وهدفا من أهدافهم ، بدرجات مختلفة ، أو عرفا اجتماعيا ، لابد من مراعاته على الأقل ، ففي مسرحية ميسلون لايبرز شيء من المعاني الدينية ، ولكن الملك (فيصل) يحرص على مراعاة رجال الدين والاحتفاء بهم ، فيستقبلهم في حفل تتويجه ، ويودعهم وهو يغادر سورية ، بعد سقوط ملكه ، وتؤكد مسرحية غروب الأندلس أن سقوط الأندلس هو خسارة لبلاد المسلمين ، ونتيجة لضعف المسلمين وتفككهم ، وعدم تمسكهم التمسك الصحي بدينهم ، وهي تصور أحد الرهبان يؤكد ذلك ويوضحه ، وفي نهاية مسرحية صقر قريش يقف (عبد الرحمن الداخل) ليعلن أنه فعل مافعل بارادة القدر ، الذي تخيره لمثل تلك الافعال ، التي لم يكن له فيها يد ولا خيار ، ويؤكد أن ماأقدم عليه من أفعال لم تكن له غاية فيها سوى اعلاء كلمة الله ، ونصرة دينه ، ونشره في بقاع الارض ، وفي مسرحية دار ابن لقمان تصدر (شجرة الدر) عن قيم الاسلام وتعاليمه في معاملتها الأسرى ، فتكرمهم ، وتحسن ضيافتهم ، وتبرز لهم بنفسها ، كما يصدر (فخر الدين) عن مثل ماصدرت عنه في طلبه الشهادة ، وقتاله الصليبيين دفاعا عن الاسلام والمسلمين ، وفي مسرحية الراهب يعلن (أبانوفر) عن حلمه في انشاء امبراطورية عالمية ، عاصمتها الاسكندرية ، وديانتها المسيحية ، وهو يزاوج بين شعوره الديني ، وعاطفته الوطنية ، ويقيم بينهما تطابقا ، ويسعى الى بناء دولة ، على أساس ديني ، وهو نفسه راهب ، وزعيم ديني .

وتدل المسرحيات على انفعال بالتاريخ ، وتأثر به ، تأثرا عاطفيا ، يقوم على الاعجاب والاندهاش ، ويسعى الى اثارة الاعجاب والاندهاش أيضا ، ولا يحمل الا قدرا قليلا من الادراك الموضوعي الهادىء المتزن .

ويلاحظ أن المسرحيات السابقة قد صدرت بين عامي (١٩٤٥) و (١٩٦١) مما يتيح امكان القول أن الموقف من التاريخ في المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدرا لها كان يتصف حتى مطلع الستينات بالاعجاب بالماضي وتقديره ، والتغني به ، ويطغى عليه التأثر ، والانفعال .

وعلى الرغم من أن المسرحيات التي صدرت في مرحلة تالية كانت تحمل بعض ملامح ذلك الموقف ، فقد كانت تعبر عن موقف آخر ، مختلف .

●●●

تفسير التاريخ تفسيرا جديدا :

ظهرت في الستينات في سورية ومصر مسرحيات تتخذ من التاريخ مصدرا لها ، لالتمجده ، وتتغنى به ، فحسب ، بل لتفسره ، أيضا تفسيرا جديدا ، أي لتكشف فيه عن معنى جديد ، أو لتحمله معنى جديدا ، تسعى اليه ، وتقصده .

ومن تلك المسرحيات : سليمان الحلبي (١٩٦٥) لمؤلفها الفريد فرج و مأساة الحلاج (١٩٦٦) للشاعر صلاح عبدالصبور و ابن الأيهم الازار الجريح (١٩٦٦) للشاعر سليمان العيسى و ثأر الله (١٩٦٩) للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي .

وتقدم مسرحية سليمان الحلبي تفسيرا جديدا لمقتل (كليبر) على يد (سليمان الحلبي) تحدد فيه الدافع الى القتل بالعقل الذي يدرك الظلم ، ويرى البغي ، فينشد العدل ، ولكي يحققه ، يضطر الى القتل .

ان (سليمان) مدفوع بعقله ، وهو فاعل وحده ، ولم يكن أجيرا لأحد ، ولم يقتل لحساب أحد ، ولا لغاية شخصية ، ولا لهدف فردي ، بل قتل من أجل الحق ،

وبدافع المعرفة ، فحسب ، فكان قتله هادئا ، عاقلا باردا .

لم يكن (سليمان) أداة للقتل بيد متآمرين ، ولم يكن مدفوعا بنقمة شخصية وغضب فردي ، ولم يكن مدفوعا بشعور ديني ، ولا حس قومي ، بل كان عقلا محضا ، وفكرا خالصا ، عانى الظلم ، ورأى الحق مهدورا ، فرأى الدفاع عن الحق ، واقامة العدل .

ولم يكن (سليمان) محترفا للقتل ، فقد قتل كارها ، وقتل مضطرا ، قتل بعد أن قاضى المتهم ، وحاكمه ، وأدانه ، لقد أدرك أنه هو نفسه القاضي والجلاد ، في آن واحد ، بل لم يكن جلادا ، بل كان قاضيا اضطر الى وضع قناع الجلاد على وجهه .

ان المسرحية تأتي بجديد ، في تفسيرها دافع (سليمان) الى قتل (كليبر) ، وهو تفسير يغني التاريخ ، ويضيف عليه ، وان كانت المسرحية لاتمتلك من وثائق التاريخ ماتقوى به تفسيرها وتدعمه ، فانها تملك من سلامة التفكير ورجاحته واتزانه وحصافته ، ما يمنح ذلك التفسير احتمالا كبيرا ، وامكانا ، لايمكن أن يدفع أو يرد ، وان كان لايمكن أن يثبت ويحتج له .

●●●

وتقدم مسرحية مأساة الحلاج تفسيرا جديدا لحياة (الحلاج) وموته ، ان المسرحية تفسر تصوف (الحلاج) بتمرده على مجتمعه ، وتعده ثورة على الحكام ، وترى في شطحاته تأملات في المجتمع ، وما فيه من شرور ومفاسد اجتماعية واقتصادية وسياسية ، ثم تجعل من نزعه خرقة الصوفية ، ونزوله الى الناس ، لاشاعة الأفكار الصوفية ، شكلا من أشكال الاصلاح ، بالكلمة ، لا بالسيف ، اختاره (الحلاج) بعد معاناة ، فأثار غضب الحاكم ، ونقمته عليه ، وتجعل من الكفر ، والقول بالحلول ، تهمة باطلة ، لفقها الحاكم ، لاليجيز قتله ، فحسب ، بل ليضلل العامة في أمره ، ويصرفها عما أراد لها (الحلاج) من أن تقوم به من تغيير .

وقد أوضح صلاح عبدالصبور في « تذييل » المسرحية ، رأيه في (الحلاج) صراحة ، وهو الرأي الذي بنى عليه مسرحيته ، فقال : « مما لا شك فيه اذن أن (الحلاج) كان مشغولا بقضايا مجتمعه ، وقد رجحت أن الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة ، الا عقابا على هذا الفكر الاجتماعي » .

والتفسير الذي تقدمه المسرحية لحياة (الحلاج) وموته ، ليس تفسيرا جديدا ، تأتي به المسرحية ، نفسها ، وانما هو تفسير كان المستشرق الفرنسي (لويس ماسينيون) قد سبق اليه ، في مقالة له عنوانها : « دراسة عن المنحى الشخصي لحياة : حالة الحلاج الشهير الصوفي في الاسلام » ، وفيها يعد (الحلاج) ثائرا سعى الى « الاصلاح الاخلاقي الشامل للجماعة الاسلامية . . وكانت له مراسلات فيها هداية روحية ، مما هيأ له الخوض في السياسة العامة . . وكان الأمل معقودا عليه في العمل في هذا السبيل » .

ويعترف مؤلف المسرحية بتأثره في تفسير حياة (الحلاج) وموته بتفسير (ماسينيون) فيقول : « وقد كان لمقال (ماسينيون) أكبر الأثر في لفتي الى سيرة هذا المجاهد الروحي العظيم » وهو تأثر تؤكده المسرحية في مواقف كثيرة .

فالمستشرق (ماسينيون) يرى أن (الحلاج) كان « يريد أن يجد كل انسان الله في أعماق نفسه » و « يريد بالناس العودة الى الأساس الأول ، مصدر الأفكار العليا ومصدر كل فهم . . وما أشكال الشعائر وضروبها الا وسائط يجب تجاوزها الى الحقيقة الالهية التي تنطوي عليها » وهذا مضمون ما ينطق به (الحلاج) في المسرحية أمام جمع من الناس .

ولكن على الرغم من تأثر المؤلف بتفسير (ماسينيون) ، فهو يصدر في جوانب كثيرة من تفسيره عن معاناة ذاتية ، وعن احساس بروح عصره .

فالمسرحية تجعل (الحلاج) شاعرا ، أو كالشاعر ، يعاني عذاب الكلمة ، ويحمل مسؤوليتها ، ويحار في الخيار بين السيف والكلمة ، لأداء رسالته الى المجتمع ، ولكنه مايلبث أن يقرر سريعا خيار الكلمة ، وهو مدرك مسؤوليته عنها ، وثقل الأمانة التي يحملها ، بعد اختيارها ، ولذلك يقدم دمه فداء كلماته ، مصداقا لها ، يغذوها بها ، لتكون من بعده أسطورة ، تغني الوجدان ، وتحييه .

●●●

وتقدم مسرحية ثأر الله تفسيرا جديدا لحياة (الحسين) واستشهاده ، ينقض الجانب السياسي ، في حياته واستشهاده ، وينفيه ، ليؤكد الجانب الديني وحده ، فيجعل منه داعية يسعى الى القاء موعظة ، واظهار حق ، مجذوبا نحو استشهاده ، عارفا به ، خالصا في سعيه لأجل الحق وحده ، من غير مأرب دنيوي ، أو غاية شخصية .

فالمسرحية تصور (الحسين) زاهدا ، متصوفا ، داعية حق وعدل ، ومنافحا عن مبدأ انتهك ، وفتى من أوائل الفتيان ، يتصف بالشهامة والنبل ، والكرم والاباء ، والصراحة والصدق ، يرفض الخداع والمكر وتزييف القول ، يثور لأجل الحق وحده ، ولأجله يخرج من داره ، وبلدته ، ولأجله ينجذب نحو الشهادة ، ويضطر الى رفع السلاح ، كارها ، ثم يستشهد ، خالصا مما سوى المنافحة عن الحق ، نقيا من الأغراض الدنيوية ، أو مطامح السياسة ، وهو في أثناء ذلك واع بمكانته الدينية ، ومدرك أنه مخذول ومقتول ، ومؤمل أن يكون استشهاده فداء الحق عظة للناس من بعده وعبرة ، يغني مشاعرهم ، ويحفزها ، ويحمل عنهم عبء الاستشهاد وتضحيته ، ويخلصهم من آلامه .

وتبدو المسرحية صادرة في تفسيرها حياة (الحسين) واستشهاده ، عن تفسير (عباس محمود العقاد) الصراع بين (الحسين) و (يزيد) ، وهو يرده الى تمسك (الحسين) بالدين ، وفهمه فهما نقيا ، خالصا من المصالح والأهواء والرغبات ، ومحاولته الاستمرار في السير بسيرة الخلفاء الراشدين ، وتمسك (يزيد) وبطانته بالدنيا ، وطمعهم في أسلابها وعروضها وغنائمها ، وتطلعهم الى اشباع رغباتهم وأهوائهم ونزواتهم ، واخضاع الدين لفهمهم الدنيوي .

ولكن العقاد لاينفي عن (الحسين) طلب الخلافة ، بل يؤكد أن طلبها لايخفض من قيمة استشهاده ، فيقول : « ان طلب الملك لايمنع الشهادة ، وقد يطلب الرجل الملك شهيدا ، قديسا ، ويطلبه وهو مجرم بريء من القداسة ، وانما هو طلب وطلب ، وانما هي غاية وغاية ، وانما المعول في هذا الأمر على الطلب ، لا على المطلوب » .

●●●

ولقد سعت مسرحية ابن الأيهم الازار الجريح الى تقديم تفسير جديد لمرحلة حكم الخليفة الثاني (عمر بن الخطاب) ، فاختارت قصة ارتداد (جبلة بن الأيهم) عن الاسلام ، بسبب رفضه العدل الذى يساوي بينه وبين أعرابي من السوقة .

والمسرحية تظهر شعور (جبلة) بكونه ملكا ، حين يرفض أن يساوي (عمر) بينه وبين خصمه ، ويطغى هذا الشعور ، حتى انه لينكر حكومة (عمر) ، ويعلن أنه ملك ، وأن الأعرابي من السوقة ، ويقوده طغيان شعوره الى الارتداد عن الدين ، والتخلي عن قومه ، واللجوء الى سادته الروم .

كما تظهر المسرحية شعور القائد (عمرو) ، واحساسه بانتمائه الى العرب ، وارتباطه بالدين ، فهو يفرح حين يسمع انتصار جيوش الفتح ، ويحاول اقناع (جبلة) بموقف معتدل ، لا يتخلى فيه عن قومه ، ثم يحمل بنفسه رسالة اسلام (جبلة) ، وهو يتشوق الى الانضمام الى جيش الفتح ، ويتخلى أخيرا عن حبيبته (نوار) ، ويرفض اللحاق بها ، ويمضي محاربا في جيش الفتح .

وتظهر المسرحية بعد ذلك الخليفة (عمر بن الخطاب) حريصا على اقامة العدل ، ولا تجعله مدفوعا الى ذلك بدافع الحفاظ على الدين ، فحسب ، بل بدافع الحفاظ على نظام الدولة الجديدة أيضا ، وتوطيد أسسها وأركانها ، وبناء المجتمع بناء متينا ، ولذلك كله يرفض الترخص في شيء من التشريع ، الذي تقوم عليه الدولة ، ويبنى به المجتمع .

اصطناع التاريخ :

تقوم بعض المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدرا لها على موقف من التاريخ يمكن أن يدعى « اصطناع التاريخ » ، وفيه تقدم المسرحية تاريخا متخيلا ، حوادثه وشخصياته وزمانه ومكانه وتفصيلاته كلها ، أو أكثرها ، من صنع الخيال .

ولكن لايمكن أن يعد ذلك التاريخ مبتدعا ، أو مخترعا ، فهو مصنوع وفقا لمثال تاريخي معين ، يشبهه ، أو يشير اليه ، بل قد تكون بعض عناصره مستمدة منه ، أو مصوغة على مثال عناصر فيه ، على الأقل ، وهو مايسوغ تصنيف المسرحيات القائمة على مثل ذلك الموقف في المسرحيات المتخذة من التاريخ مصدرا لها .

ومن تلك المسرحيات : **غادة أفاميا** (١٩٦٧) للشاعر عدنان مردم بك و**حكاية الأيام الثلاثة** (١٩٦٨) لمؤلفها الدكتور عمر النص .

●●●

في مسرحية **غادة أفاميا** يتم اصطناع حوادث وشخصيات ، تنسب الى مرحلة زمنية معينة ، وتوضع في موضع مكاني محدود ، لتقديم تاريخ متخيل ، يشير الى تاريخ حقيقي .

ان مكان المسرحية مستمد من مكان حقيقي ، وزمنها مستوحي من زمن حقيقي ، فمدينة (أفاميا) مدينة حقيقية ، تقع في سهل الغاب ، في غربي سورية ، وكانت خاضعة للاحتلال الروماني ، مثلها في ذلك مثل معظم المدن السورية ، ثم حررها الفتح الاسلامي ، في القرن السابع الميلادي ، ولكن عناصر المسرحية الأخرى ، من شخصيات وحوادث ، مصطنعة ، وليس لها في التاريخ شيء من مستند أو دليل .

وتبدو المسرحية مستوحاة من مرحلة احتلال الجيش الفرنسي سورية ، من سنة ١٩٢٠ الى سنة ١٩٤٦ ، وما كان في تلك المرحلة من كفاح الشعب ، ومقاومته ، واستبساله في الجهاد لنيل الاستقلال ، وما كان من عسف الجيش الغازي ، واستبداده .

ولم يكن لجوء المسرحية الى التاريخ المصطنع الا لما فيه من حرية تكاد تكون غير محدودة ، تتيح من امكان التعبير ، مالا يتيحه التاريخ الحقيقي .

ويؤكد ذلك تعبير المسرحية عن انتصار الحق بدعوة زعيم المدينة الى المحبة والاخاء والسلم ، وليس بكفاح الشعب واستبساله ، واندحار الباطل وهزيمته بانقسام قواه على نفسها ، وبما تحمله في داخلها من زيف وضعف .

وهو تعبير أتاحه الشكل التاريخي المصطنع ، وبدا منسجما معه ، وملتحما ، ولكن التاريخ الحقيقي لا يتيح امكان التعبير عن مثل ذلك الموقف .

ولئن دل ذلك على شيء ، فهو يدل على خطورة اصطناع التاريخ ، وما يكون فيه من مزالق ، ربما قادت

الى التعبير عن أهواء ومنازع فردية ، قد لا تتفق وطبيعة التاريخ .

●●●

وتبتني حكاية الأيام الثلاثة من الخيال مدينة أسطورية ، وتضعها على الطريق الى مدينة حقيقية ، ثم تصورها وقد تعرضت لغزو خارجي ، واذا هي تصمد ، بما تملك من قيم مثلى ، وتندحر قوى البغي ، بما تحمل من زيف ، وما تمثله من باطل .

ان زمن المسرحية مستمد من زمن حقيقي ، ومكانها مستوحي من مكان حقيقي ، فزمنها مستمد من زمن غزو (التتر) بلاد الشام ، بقيادة (تيمورلنك) ، ودخولهم (دمشق) ، سنة (٨٠٣ هـ) (١٤٠٠ م) ، وقد ألحقوا بها دمارا كبيرا ، وقتلوا أهلها تقتيلا ، ومكانها مستوحي من مدينة (دمشق) ، وهو مدينة متخيلة ، تقع على الطريق الى (دمشق) ، واسمها مصوغ من لقب (دمشق) نفسها ، وهو : « جلّق » .

وتبدو المسرحية عامة مستوحاة من غزو التتر بقيادة (تيمورلنك) بلاد الشام ، ودخولهم (دمشق) ، وما أشبه (جالوق) بـ (دمشق) ، عاصمة الدولة الأموية ، ورمز الحضارة العربية ، بما تحمل من قيم الحق والخير والعدل والجمال .

وما التاريخ المصطنع الذي تقدمه المسرحية الا بديل من التاريخ الحقيقي ، تستوحيه منه ، لتعبر من خلاله عما لايمكنها أن تعبر عنه من خلال التاريخ الحقيقي ، وهو محاولتها تأكيد انتصار الحق ، وهزيمة الباطل ، من غير اللجوء الى العنف ، وانما بما في الحق نفسه من موجبات انتصاره ، وبما في الباطل نفسه أيضا من موجبات هزيمته .

ويبدو التاريخ المصطنع خاضعا لتصور فردي ، ينطلق من تفكير أخلاقي مثالي ، ويعتمد على الوجدان والضمير والشعور ، ويحمل روحا أسطورية ، ويغفل جوانب أخرى ، تبرز في التاريخ ، يفقده غيابها قدرا غير قليل من الحس التاريخي .

نقض التاريخ ، والسخرية منه :

تقدم مسرحية المهرج (١٩٧٣) لمؤلفها محمد الماغوط موقفا من التاريخ جديدا ، غريبا ، مدهشا ، مفاجئا ، يسخر من التاريخ ، ويهزأ به ، ويسخره في انتقاد الواقع ، انتقادا مرا ، ساخرا .

فالمسرحية تصور في الفصل الأول (هرون الرشيد) نهما أكولا ، يحب المتعة ويقبل عليها ويهمل الشعب ، ولا يوليه اهتماما ، فيظهر ومائدة الطعام بين يديه ، وفمه محشو بلقم كبيرة ، يزدردها ازدرادا ، ويدخل عليه أعرابي ، يشكو اليه تاجرا ظلمه ، فيصغي اليه بأذنه ، وفمه مشغول بالطعام ، ثم يأمر له بصرة دراهم ، وبقطع رأسه ، ثم يعلن انتهاء عمل يومه ، ويطلب الراقصات والمغنيات .

وفي الفصل الأول نفسه يظهر (صقر قريش) بملابس تجمع الزي القديم ، الى الزي الجديد ، فهو يضع على رأسه الشملة والعقال ، وفوقهما غطاء رأس أوربي ، وعلى عينيه نظارات ، ويمسك بسيف عربي ، ويعلن بعد ذلك استعداده للتخلي عن الوطن والعروبة لأجل جاريته ، ويؤكد أنه سيشن حربا على (شارلمان) ، لأجلها ، ثم يأتي بضروب من التخلع والتماجن .

وتختلف السخرية في الفصلين الثاني والثالث ، في المسرحية ، عن السخرية في الفصل الأول ، فهي سخرية من الحاضر ، تتخذ من الماضي وسيلة لها ، لتفضح به الحاضر وتكشف زيفه ، معتمدة في ذلك على اجراء مقارنة بين الماضي والحاضر ، وبعرض الحاضر على الماضي ، لتقويمه من خلاله ، وبادخال الماضي على

الحاضر ، ليقوم هو نفسه بتقويمه ومحاسبته ، وكشف زيفه .

ان (صقر قريش) في الفصل الثاني كالمغفل ، يتمكن (المهرج) من خداعه ، بما يحدثه عن وسائل الحضارة والتمدن والرفاهية ، ويضلله بأحاديثه عن بطولات الفرق العربية في مجال الرياضة ، ويغرر بما يحدثه به عن قهر المواطن العربي ، وعسف الحكومات العربية ، فيحفزه الى مغادرة الماضي ، والقدوم الى الحاضر ، لانقاذه ، والتغيير فيه .

وهو في الفصل الثالث ، كالأطرش في حفل الزفاف ، يظهر بزي القرن الخامس عشر ، في القرن العشرين ، ويتحدث باللغة العربية الفصحى ، في قوم يرطنون باللهجة العامية ، ويخطب في حماسة وانفعال وهياج ، داعيا الى تحرير (فلسطين) ، ورد الكرامة الى العرب ، أمام حشد من الصحفيين ، يسألونه عن اللون المفضل لديه .

ان الماضي يغدو وسيلة لانتقاد الحاضر ، وهي وسيلة تسخر تسخيرا سيئا ، إذ يتم اللجوء الى تشويه الماضي ، والسخرية منه ، ونقضه ، لفضح الحاضر ، وادانته ، وكشفه ، ولكن مهما تكن القضية التي يتخذ التاريخ وسيلة للتعبير عنها ، خطيرة أو كبيرة أو مهمة ، فانها لا تسوغ تشويه التاريخ ، والسخرية منه ، والهزء به .

ويمكن أن يعد ذلك الموقف نتيجة لنكسة الخامس من حزيران ، سنة ١٩٦٧ .

اسقاط قضايا الحاضر على الماضي :

وثمة موقف من التاريخ يكاد يشبه موقف تفسير الماضي تفسيرا جديدا ، ولكنه يختلف عنه ، فهو موقف لا يعتمد على الالتزام بحقائق التاريخ ، ولا يتقيد بشيء منها ، بل يستوحيها استيحاء ، لينطلق منها في حرية كاملة ، فيعدل فيها ، ويضيف اليها ، فيقدم تاريخا جديدا ، يختلف عن التاريخ الذي استوحاه اختلافا كاملا ، بل هو تاريخ جديد ، له استقلاله الخاص ، وهو يحمل التاريخ الجديد الذي يصنعه فكره ، ويسقط عليه قضية ، مستمدة من الحاضر ، فتعلق به ، وترتبط ، ولا علاقة لها في شيء بالتاريخ .

ومن المسرحيات التي تمثل هذا الموقف : السلطان الحائر (١٩٦٠) لمؤلفها توفيق الحكيم والفتى مهران (١٩٦٦) للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي ومغامرة رأس المملوك جابر (١٩٧٠) لمؤلفها سعد الله ونوس وياسلام سلم الحيطة بتتكلم (١٩٧١) لمؤلفها سعد الدين وهبة ومحاكمة الرجل الذي لم يحارب (١٩٧٢) لمؤلفها ممدوح عدوان ورضا قيصر (١٩٧٥) ، لمؤلفها علي عقلة عرسان .

●●●

وتستوحي السلطان الحائر ما يرويه التاريخ في سيرة القاضي (عبد العزيز بن عبد السلام) (٥٧٧ - ٦٦٠ هـ و ١١٨١ - ١٢٦٢ م) من جرأته في الحق ، وتصديه للحكام ، فقد ثبت لديه أن أمراء الدولة من المماليك عبيد ، ليسوا أحرارا ، فلم « يصحح لهم بيعا ولا شراء ولا نكاحا وتعطلت مصالحهم ، وكان من جملتهم نائب السلطنة ، فاجتمعوا ، وأرسلوا اليه ، فقال : نعقد لكم مجلسا ، وينادي عليكم لبيت مال المسلمين ، ويحصل عتقكم بطريق شرعي ، فرفعوا الأمر الى السلطان ، فبعث اليه ، فلم يرجع ، فجرت من السلطان كلمة فيها غلظة ، فغضب الشيخ ، وحمل حوائجه ، ومشى خارجا من (القاهرة) ، فلم يصل الى نحو نصف بريد الا وقد لحق به غالب المسلمين ، فبلغ السلطان الخبر فركب بنفسه ، ولحقه ، واسترضاه ، فرجع ، وتم له ما أراد ، ونادى على الأمراء واحدا واحدا ، وغالى في ثمنهم ، وقبضه وصرفه في وجوه الخير » .

والمسرحية لا تتقيد بما تستوحيه من التاريخ ، بل تنطلق منه في حرية كبيرة ، لتصطنع تاريخا جديدا ، لا يشبه في شيء التاريخ الذي تستوحيه ، وهي تعبر من خلال التاريخ ، الذي تصطنعه ، عن قضايا ومشكلات ، معاصرة ، تسقطها على الماضي .

فالمسرحية لا تسمي القاضي ، ولا السلطان ، ولا تعين العصر ، وتقدم كل شيء مجردا عن ارتباطه بمكان محدود ، أو زمان معين ، ولا تجعل القاضي محور المسرحية وعمادها كما هو في التاريخ ، مما يؤكد أن المسرحية لاتسعى الى احياء الماضي ، ولا الى ابتعاثه ، ولا تفسيره تفسيرا جديدا .

●●●

وتستوحي الفتى مهران من الماضي ما كان من تعرض الأسطول البرتغالي للسفن التجارية المصرية وعمده الى قطع طريق الهند عليها بعد ان ازدهرت التجارة المصرية وقويت ، في محاولة من (البرتغال) للسيطرة على التجارة البحرية ، وتسييرها في الطريق المار بـ (رأس رجاء الصالح) ، وقد تصدى السلطان (قانصوه الغوري) (٨٥٠ - ٩٢٢ هـ و ١٤٤٦ - ١٥١٦ م) للأسطول البرتغالي ، فانتصر عليه ، ولكنه شغل عنه بعد ذلك بصد هجمات السلطان (سليم الأول) على (مصر) ، فأصبحت السيادة للأسطول البرتغالي في مياه (المحيط الهندي) ، وظل الأسطول المصري سيد البحر الأحمر .

كما تستوحي من الماضي ما كان من حركة الفتيان في (مصر) ، وازدهارها في عصر المماليك ، وهي تضم عددا من الشباب ، لهم زي معين ، وعادات محدودة ، وتقاليد خاصة ، يتدربون على ركوب الخيل ، واستعمال السيف ، ويتصفون بالشهامة والكرم والاباء ، ويعملون على نصرة الضعيف ، والحد من قوة الظالم .

وتنطلق المسرحية مما تستوحيه ، في حرية كبيرة ، فتصور سلطانا من سلاطين (مصر) ، لاتحدد اسمه ، يغريه تجار البهار بغزو بلاد (السند) ، فيهيء الجيش ، ويسير بنفسه على رأسه ، ليجر البلاد الى حرب لا تخدم غير مصلحة التجار ، في وقت يعاني فيه الشعب من الفقر والجوع ، ويتهدد فيه البلاد التتر الغزاة ، ويتيح غياب السلطان لخليفته الأمير فرصة الاستبداد ، فيعسف بالشعب ويرهقه ذلا ، ويتصل بأعداء البلاد ، ويتفق معهم على قطع طريق العودة على السلطان ، ثم يرسل اليه من يغتاله ، وينصب نفسه سلطانا بدلا منه .

وتصور المسرحية حركة الفتيان في (مصر) وهي تعمل على نصرة السلطان ومساعدته ، وتتصدى للأمير ، تحرض عليه الفلاحين ، وتقودهم الى قتاله ، مثيرة فيهم وعيهم ، ثم تجعل قائد تلك الحركة يقبل المفاوضة مع الأمير ، فتخسر حركته قوتها ، وتفقد دورها ، ولكن وعي الفلاحين كان قد تفتح ، فينطلق هؤلاء واثقين بنصرهم ، متفائلين بمستقبلهم .

ان المسرحية تعبر عن مفهوم ثوري ، تسقطه على الماضي ، وتصوره من خلاله ، فتجعل السلطان يسوق البلاد الى حرب لاتخدم غير مصلحة التجار ، كما تجعل حركة الفتيان تحرض الفلاحين على عداء الأمير ، منطلقة في ذلك كله من مبدأ الصراع الطبقي ، وخدمة نظام الحكم في المجتمعات غير الثورية طبقة المستغلين ، وخطورة انحراف الثوريين بالثورة عن مسارها حين يقبل أحد منهم التفاوض مع أعداء الثورة ، والتفاؤ ل بانتصار الطبقات الكادحة في كفاحها من أجل مستقبل أفضل .

●●●

وتستمد مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر من التاريخ قصة الخلاف بين آخر خلفاء بني العباس ووزيره وتنافسهما في السيطرة على الشعب ، ولجوء الوزير الى

مراسلة المغول والتعاون معهم ، طمعا في أن تؤول السلطة اليه .

وهي تستمد تلك القصة من مصدرها الشعبي ، دون مصدرها التاريخي ، فتعتمد على حكاية الخلاف بين الخليفة (المقتدى) ووزيره (العلقمي) ، التي تروي في بداية (سيرة الظاهر بيبرس) ، وهي حكاية غريبة طريفة مثيرة ، تصور الخلاف بين الخليفة ووزيره ، وترده الى سبب شخصي محض ، فقد كان لكل منهما ولد ، ولعبا مرة في سباق الحمام ، فاختلفا ، فأمر الخليفة بذبح حمام الولدين ، ولكن الخدم أبقوا على بعض حمام ابن الخليفة ، فغضب الوزير ، وأخفى غضبه ، وأخذ يعزم على أمر ، وارتاب الخليفة فيه ، فشدد الرقابة على أبواب المدينة ، ولكن الوزير استطاع انفاذ رسالته الى (المغول) ، مكتوبة على رأس مملوكه (جابر) ، وهو يستنصرهم فيها على الخليفة ، ويعدهم بالتعاون معهم ، من داخل المدينة ، وقد ذيلها بقوله : « وتعمل على قتل حامل الرسالة من غير اطالة » ، ويعقب ذلك زحف (المغول) ، وسقوط (بغداد) .

ولقد حافظت المسرحية على معظم جوانب الحكاية ، وعدلت في بعضها ، وأسقطت بعضها الآخر ، وأولت المملوك (جابر) جل اهتمامها ، وجعلته محور العمل المسرحي ، وأبرزت حكاية كتابة الرسالة على جلد الرأس ، لما فيها من غرابة واثارة .

وهي لا ترد بعد ذلك سقوط بغداد الى ذلك الخلاف بين الوزير والخليفة ، وحده ، وانما ترده الى تقصير الشعب في تحمله مسؤوليته عن الواقع ، وتخليه عن قضايا السياسة ، وتخوفه من الخوض فيها ، وتركها لمحترفيها ، وهو ما أتاح لفرد انتهازي مثل المملوك (جابر) الظهور والسعي رسولا بين الوزير والمغول .

ان رد سقوط (بغداد) الى تقصير الشعب في تحمل مسؤوليته عن الواقع ، هو اسقاط معاصر على الماضي ، لا يراد منه تفسير التاريخ تفسيرا جديدا ، لأن المسرحية لا تعتمد التاريخ أساسا مصدرا لها ، وانما تعتمد الحكاية الشعبية ، لتصنع بوساطتها المناخ التاريخي ، وانما يراد به تقديم تفسير لحدث معاصر ، من خلال تفسير حدث ماض ، يشبهه ويماثله ، وما الحدث المعاصر الا نكسة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ ، التي تعدها المسرحية كسقوط (بغداد) .

●●●

وتستوحي ياسلام سلم الحيطة بتتكلم من التاريخ ما ورد من خبر جدار قرب (الجامع الأزهر) بالقاهرة ، تكلم سنة (٧٨١) هـ ، وصار الناس يسألونه عن أمورهم ، فيجيبهم ، فافتتنوا به ، وأكثروا من قولهم : « ياسلام سلم الحيطة بتتكلم » ، وكاد بعضهم أن يتعبدوا عنده ، حتى تبين أن الذي كان يتكلم هو زوجة صاحب المنزل ، الواقع وراء الجدار ، وكان يساعدها شخص يدعى (عمر) ، ويجمع الناس الى الجدار ، فضربت هي وزوجها والرجل ، وطيف بهم في (القاهرة) ، وحبسوا مدة ، ثم أفرج عنهم .

ان حكاية الجدار المستوحاة من التاريخ ، تبدو ثانوية ، بسبب ما أضيف عليها ، وما صنع حولها من عناصر ، طغت عليها ، وغطت على معناها ، حتى يمكن الاستغناء عنها من غير أن يتغير موضوع المسرحية ، وان كانت ستفقد عندئذ كثيرا مما فيها من دهشة .

ولعل في ذلك كله ما يؤكد أن المسرحية لاتسعى الى ابتعاث حكاية الجدار الذي تكلم ، ولا تحاول تقديم تفسير له ، وانما تسعى الى تقديم شكل تاريخي ، تقدم من خلاله فهمها للحاضر وتعبر عن رؤيتها له .

ان المسرحية تسعى الى تأكيد فكرة نزاهة السلطان وعدله ، وفساد بطانته وظلمها ، وقد عبرت عن هذه

الفكرة من خلال حكاية الجدار الذي تكلم ، ولا ترتبط هذه الحكاية بتلك في شيء .

●●●

وتستمد محاكمة الرجل الذي لم يحارب من الماضي جواء غزو (المغول) (بغداد) ، وسقوطها أمام زحفهم ، لتصور في مثل تلك الاجواء ، محكمة تعقد لمحاكمة مواطن طيب ، متهم بتقصيره في الدفاع عن الوطن ، وعدم إسهامه في القتال .

والمسرحية تعد تقصير الشعب في الدفاع عن الوطن سببا مباشرا في الهزيمة ، ثم تعد السلطات الحاكمة مسؤولة عن ذلك التقصير ، فهي التي أرهقت المواطن وأذلته ، ولم تبق لديه قدرة على مواجهة عدوه .

ان ما تقدمه المسرحية ليس تفسيرا لسقوط (بغداد) ، وانما هو تفسير لنكسة الخامس من حزيران ، ويؤكد ذلك أن المسرحية لا تستمد شيئا من التاريخ ، سوى جواء السقوط ، ومناخه ، لتصور في أثنائه واقع الشعب .

●●●

وتستمد رضا قيصر من سيرة الكاتب المسرحي (بلاوتوس) (ت ١٨٤ ق . م) عناصر كثيرة ، تغير فيها وتبدل ، وتضيف اليها عناصر أخرى ، لتشكل تركيبا تاريخيا تصور من خلاله كاتبا مسرحيا يسعى الى نيل رضا الحاكم ، وكسب رضا الشعب ، في آن واحد ، ولكنه يخفق ، فيغضب عليه الحاكم ، وينفيه الى مقلع المرمر ، فيتوسل ويركع ، فيعفو عنه ، ويعينه مسؤولا عن شؤون الأدب والفكر ، فيحرز بذلك رضاه ، ولكنه يفقد رضا الشعب .

ومما لا شك فيه أن الكاتب المسرحي الذي تقدمه المسرحية ، ليس هو نفسه الكاتب المسرحي الروماني (بلاوتوس) ، ولا تقصده في شيء ، على الرغم من أن المسرحية تقدم مشاهد من مسرحيات (بلاوتوس) تنسبها للكاتب المسرحي الذي تصوره ، فثملا مفارقات كبيرة بين الكاتب الذي تصوره ، و(بلاوتوس) ، فالكاتب المسرحي الذي تصوره فظ ، قاس ، يضرب عبيده الممثلين بالسوط ، ويسيء الظن بهم ، وقد تم نفيه الى مقلع المرمر وباع روحه الى الحاكم ، ولم يخلص للشعب ، أما (بلاوتوس) فقد « كان رجلا شعبيا شديد المرح طيب القلب عطوفا على الناس جميعا » ، ولم ينف الى مقلع للمرمر ، ولم يرتبط بالحاكم ، ولم يتخل عن الشعب .

ومما لا شك فيه بعد ذلك كله أن المسرحية لا تسعى الى تفسير التاريخ لأنها في الأساس لاتقصد التاريخ ، ولا تسعى الى تصويره .

ان المسرحية تسعى الى التعبير عن مشكلة المثقف ، وقضية موقفه من السلطة وارتباطه بقضايا الشعب ، وقد استعارت المسرحية الماضي للتعبير من خلاله عن ذلك كله ، وقد أسقطته عليه .

●●●

وتدل المسرحيات السابقة على أهمية الحرية في استيحاء التاريخ ، وعدم التقيد به ، مما يتيح امكان التعبير عن قضايا معاصرة ، ويفسح مجالا خصبا للخيال ، يصطنع فيه ما يشاء ، مما يمكن أن يحمل روح التاريخ ومناخه ، ويظل غير مسؤول عما يضيفه اليه ، لأنه لا يدعي توثيقه ولا احياءه ولا تفسيره ، ولأن غايته لم تكن التاريخ ، وانما كانت الواقع الحاضر .

التاريخ معرفة وتعليم :

وقفت بعض المسرحيات من التاريخ موقف المتعلم والمعلم ، تسعى الى التعرف الى التاريخ ، بالبحث فيه ، ومعرفته ، وتقديمه بعد ذلك الى الناس ، وتعليمهم بوساطته ، بوصفه مادة للمعرفة ، ووسيلة للتعليم .

وهو موقف يقوم على العناية بالتاريخ عناية من يعرفه حق المعرفة ، يعيه ، ويتملكه ويحيط به فيستطيع التصرف في عرضه وتقديمه ، تصرف واع حصيف ، يسعى الى تلقين الناس درسا ، لا ليعرفهم فيه الى حقائق التاريخ ، ويطلعهم على طبيعة سيره ، فحسب ، بل ليمنحهم أيضا القدرة على ابصار الواقع ، والاعتقاد بضرورة الفعل فيه والتغيير .

ولذلك يعني الموقف بطريقة عرض الماضي ، وأسلوب تقديمه ، والنسق الذي يتم تقديمه فيه ، والزاوية التي ينظر اليه من خلالها ، وهي عناية فكرية ، وليست شكلية تسعى الى التأثير العقلي .

ويعتمد الموقف على التزام التاريخ ، واستمداد معظم ما يقدمه من حقائق ، يمكنها أن تعلم الناس ، وتؤثر فيهم ، تأثيرا عقليا ، واعيا ، والحفاظ عليها ، وعدم التحوير فيها أو التعديل ، الا قليلا ، وعدم اضافة الا ماهو ضروري ، وما يمثل روح العصر .

وهو مايضفي على المسرحيات الممثلة لهذا الموقف شيئا من التسجيل أو التوثيق ، ولكنه لايجعلها مسرحيات تسجيلية أو وثائقية .

ويبدو في هذا الموقف قدر غير قليل من التأثر بمسرح (بريخت) الملحمي ، ولا سيما مسرحياته التاريخية ، التي تمثل هذا الموقف خير تمثيل ، ومن أبرزها مسرحيته (حياة غاليليو) ، (١٩٣٨) .

ومن المسرحيات التي تمثل هذا الموقف : سهرة مع أبي خليل القباني (١٩٧٣) لمؤلفها (سعد الله ونوس) ورفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم(١٩٧٤) لمؤلفها (نعمان عاشور) .

وبصور سهرة مع أبي خليل القباني حياة (القباني) ، وحياة عصره ، وكفاحه لترسيخ الفن المسرحي في بلاد الشام ، وكفاح القوميين العرب في الدعوة الى القومية العربية ، واستقلال البلاد العربية عن الدولة العثمانية ، وتصدى الولاة الغرباء للقباني وللقوميين ، في تحالف مع المنتفعين من أصحاب العقول المتحجرة ، وقمعهم القوميين ، واغلاقهم مسرح (القباني) ، واحراقه ، واضطرار (القباني) الى الرحيل الى (مصر) ، لمتابعة كفاحه الفني فيها .

ان المسرحية تقدم الماضي واضحا الوضوح كله ، في شكل يتيح امكان فهمه ، ورؤيته رؤية شاملة ، وادراك مافيه من صراع ، والاقتناع بضرورة الفعل والتغيير ، والوثوق بامكان التغلب على العقبات جميعا .

والمسرحية تثير الاعجاب بالماضي ، وتدفع الى تقديره حق قدره ، ولكنه ليس اعجابا انفعاليا عاطفيا ، ولا تقديرا غنائيا ، يردد أمجاد الماضي ، ويعيش عليها ، وانما هو اعجاب عقلي ، بفعل الانسان في التاريخ ، وتقدير فكري ، لقدرته على تحدي الصعاب ، وتجاوزها ، بالعمل الجماعي .

ان المسرحية تقدم معرفة كاملة بحياة (القباني) وعصره ، أي معرفة بالتاريخ ، وتعلم بوساطة ما تقدمه من معرفة ضرورة صمود الانسان أمام الصعاب ، وتحديها بالعمل الجماعي ، وتؤكد أن الانتصار عليها آت من غير شك ، أي أنها تعلم صنع التاريخ والفعل فيه .

●●●

وتصور مسرحية رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم حياة (رفاعة الطهطاوي) وحياة عصره ، وجهوده مع رفاقه في ترجمة العلوم العصرية ، من اللغة الفرنسية الى اللغة العربية ، ونشر الثقافة والتعليم في الأوساط الشعبية في (مصر) ، وتصدي رجال الحكم في مصر لجهود (الطهطاوي) ، والتضييق عليها ، واحباطها ، على الرغم من أنها هي التي كانت تقدم لها أحيانا الحماية وترعاها ، وتصميم (الطهطاوي) على المضي في نشر المعرفة ، مع رفاقه ، على الرغم من كل العقبات ،

لاعتقاده بتلازم المعرفة والحرية ، وموته وهو يحلم بهما معا لشعب (مصر) .

والمسرحية تستمد من التاريخ معظم الحقائق المتعلقة بحياة (رفاعة) وعصره ، ولا تعدل فيها الا قليلا ، ولا تضيف عليها شيئا ، الا مما له صلة وثيقة بحياته ، وبعصره ، ويمكنه أن يغنيهما ، ولا يتناقض معهما في شيء .

لقد قدمت المسرحية معرفة بالتاريخ واضحة ، فيها غني ، وفيها عمق ، وهي لاتخلو من اعجاب بحياة (رفاعة) وكفاحه مع رفاقه لنشر المعرفة ، وهي معرفة تعلم أن التاريخ صراع بين قوى تريد المعرفة والحرية للناس جميعا وقوى لاتريد ذلك ، وتعمل على منعه ، وتؤكد أن القيمة للكفاح في هذا الصراع ، وأن النصر فيه هو لقوى المعرفة والحرية ، بما تقدمه من جهد دائب مخلص قائم على التعاون والثقة والتفاؤل على الرغم من كل الصعاب والعراقيل والتحديات .

ولكن مافي المسرحية من اعجاب ليس اعجابا انفعاليا ولا عاطفيا ، وانما اعجاب عقلي ، هادىء ، متزن ، يتم منحه لرجل ، على أساس من فعله ومواقفه وارادته ، وما يقدمه من خدمة للمجتمع كله ، وليس لشخصه أو لصفات خاصة به وحده .

وما في المسرحية من تعليم ليس وعظا ولا ارشادا ولا نصائح ، وانما هو معرفة بخبرة ، وهي خبرة بشرية ، واضحة الأبعاد ، محددة المعالم ، قد يكون في ذلك التعليم شيء من المباشرة ، ولكنها مسوغة ، لأنها تدل على وعي ، وادراك .

والموقف الذي تمثله المسرحيتان موقف جديد في الصدور عن التاريخ في التأليف المسرحي في سورية ومصر ، وقد جاء متأخرا ، في النصف الأول من السبعينات ، بعد سلسلة من المواقف من التاريخ اتسم معظمها بالانفعال ، والاعجاب العاطفي بالماضي ، من خلال الحاضر ، في رؤية لاتتيح امكان التعرف الى الماضي تعرفا صحيحا .

●●●

ويتضح مما تقدم غنى المواقف من التاريخ ، التي مثلتها معظم المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدرا لها في سورية ومصر ، وهي مواقف مختلفة ، متنوعة ، تعددت ، وتطورت ، وتشابهت واختلفت ، ودلت على غنى الصدور عن التاريخ ، وما يتيحه من امكانات التعبير ، مما قد لايتيحه التعبير الصريح عن الواقع .

ولكن المواقف كانت جميعا متفقة في الاعجاب بالماضي ، وتقديره ، على الرغم من اختلاف نوع الاعجاب ، وطبيعته ، بين موقف وموقف ، وكانت منسجمة في ذلك الاتفاق انسجاما تاما ، وليس فيها موقف غريب أو نافر ، غير موقف السخرية من التاريخ .

كما كانت معظم المواقف قائمة على انفعال ، وتأثر ، شديدين ، وكانت أشد أشكال الانفعال بارزة في موقف السخرية من التاريخ ، وقد قل في معظم المواقف الاعتماد على دراسة التاريخ ، وتعمقه ، وفهم أبعاده ، ولا يمثل مثل هذا الاعتماد غير موقفين اثنين ، هما تفسير التاريخ ، ومعرفته والتعليم به .

ولا بد من الاقرار بأن الفروق بين موقف وموقف دقيقة ، لاتكاد تلحظ ، وبعض المواقف يكاد يلتبس ببعضها الآخر ، فالمواقف متشابهة وليست الغاية من تمييز بعضها من بعض اقامة حدود وفواصل ، وانما رسم مؤشرات الى مواضع الاختلاف والتشابه والتطور .

ولكن ، على الرغم من ذلك كله ، يمكن القول ان ثمة فرقا غير قليل ، لايمكن انكاره ، بين موقفين اثنين على الأقل ، هما التغني بالتاريخ وتمجيده ومعرفته والتعليم به ، فلا يمكن الادعاء بأن مسرحية مثل : صقر قريش (١٩٥٦) هي كمسرحية مثل : سهرة مع أبي

خليل القباني (١٩٧٣) على الرغم من عناية كل منهما بفرد واحد ، وتقديمهما سيرته .

(٤)
فهـــم التاريـــخ

القـــوة :

تبدو معظم المسرحيات التي ظهرت في سورية ومصر في المرحلة الممتدة من عام ١٩٤٥ الى عام ١٩٧٥ متخذة من التاريخ مصدرا لها ، لاغاية لهـا سوى التعبير عن قضية أو فكرة أو تجربة ، تتصل بالحاضر ، تتخـذ من التاريخ وسيلة للتعبير عنها ، من غير أن يكون لها موقف فكري واضح من التاريخ ، يستند الى فلسفة معينة ، وتفسـير محدد ، ولا تكـاد تستثني من ذلك غـير بضـع مسرحيات .

ولكن على الرغم من ذلك لاتخلو المسرحيات نفسها من احساس بالتاريخ ، ينفعل بظواهره ، وحوادثـه ، وشخصياته ، ويتلمس ماوراءها من عوامل وأسباب ، ولكنـه أحسـاس أولي انفعـالي ، لايتحـول في معـظم المسرحيات الى إدراك واع ، وفهم مدروس .

ويمكن أن نـلاحظ عـدة أشكـال من الفهم ، بـين بعضها وبعضها الآخر قدر من الاختلاف والتميز ، يتيح إمكان تحديدها وتصنيفها ، ومن أول تلك الأشكال فهم التاريخ على أساس من دور القوة فيه .

لقد رأت بعض المسرحيات أن للقوة دورا كبيرا في التأثير في الواقع وتغييره ، فأبرزت هذا الدور ، وألحت عليه ، حتى كأنها تفهـم التاريخ على ضوئـه ، وتفسره به .

ومن تلك المسرحيات ميسلون (١٩٤٦) للشـاعر (بـدر الدين الحـامد) وغـروب الأندلس (١٩٥٢) للشاعر (عزيز أباظة) .

●●●

وتجعـل ميسلون ، من القوة سببا مباشـرا في غلبة الفرنسيين ، وسقوط البلاد تحت انتدابهم ، فتبرز ماكان للفرنسيين من قوة كبيرة ، عمادها الجيش المزود بالسلاح المتطور ، والجنود المدربين ، وتلح على ضعف البلاد ، وعدم امتلاكها جيشا مهيأ ، وتصور المتطوعين هم الذين تصدوا للجيش الفرنسي ، وكانوا قلة من المواطنين ، ندبوا أنفسهم للقتال ، من غير أن يكون لديهم سلاح ، ومن غير أن يكونوا قد تدربوا من قبـل على استخـدام السلاح .

ومن ذلك تقترن القوة بالظلم والعسف والضلال ، على حين تبدو الحماسة الوطنية ، بحاجة الى قدر غـير قليل من القوة .

وإذن ، فالقوة هي التي تفصـل في الواقـع ، وتغير فيه ، ويكون لها الدور الكبير في اتخاذ القرار ، وبها يمكن أن تفسر معظم ظواهر التاريخ ، ولا سيما ظواهر القهر والـظلم والاستبداد والاستعمـار ، التي تقوم عـلى قوة السلاح وحده ، من غير أن يكون لها شيء من قوة الحق والعدل .

ولم يكن للقوة وحدها مثل ذلك الدور الا بسبب من افتقار الحق الى قدر غير قليل من القوة ، التي يبدو أنه يحتاجها كما يحتاجها الباطل نفسه .

●●●

وتصور مسرحية غروب الأندلس سقوط آخـر دولة عـربيـة في (الأنـدلس) ، بسبب من ضعف الحكـام العرب ، وانقسام بعضهم على بعض ، واختلافهم ، وتنازعهم ، واقتتالهم ، وقـوة أعدائهم ، واتفـاقهم ، واتحاد كلمتهم ، وتعاون بعضهم مع بعض .

فالمسرحية تصور (الزغل) ناقما على أخيه السلطان (أبي الحسن) ، ينافسه في ملكـه ، ويسعى الى سلبه منصبه ، وتصور الأمير (أبا عبد الله) ناقما على أخيـه (يحيى) لأن والده قد جعل له ولاية العهد ، من دونه ،

ولا يتورع عن اللجوء الى أعدائه ليستقوى بهم على أبيه وأخيه وعمه ، وتساعده على ذلك أمه (عائشة) التي لاتتورع عن تحريض (الزغل) على زوجها ، مورطة الرجل في الثورة ، لتضمن لابنها ولاية العهد .

وتصور المسرحية في مقابل ذلك الاختلاف والتنازع والشقاق اتفاق كلمة الأعداء واتحادهم ، ووفاقهم ، فالملك (فرديناند) يتزوج (إيزابيلا) ويعملان معا على دحر الجيوش العربية ، وزرع الشقاق في صفوف الحكام العرب ، والحبر (كارلو) يعضد الملك (فرديناند) ويساعده على وضع الخطط لاسقاط (غرناطة) ، وهو الذي يغري الأمير (أبا عبد الله) بالتعاون معه .

ومن ذلك كله يبدو واضحا دور القوة ، وأثرها في تغيير الواقع ، وهو تغيير كبير ، يزيل دولا ويشيد غيرها ، ومثل ذلك الدور الذي تؤديه القوة ، يدفع إلى تفسير التاريخ بها ، وعدها أحد العوامل المغيرة في مسيرته .

وإن دل ذلك على شيء فهو يدل على اقرار بدور القوة في التاريخ ، وأثرها في تغييره ، ولكن مع تخوف من ارتباط تلك القوة بالظلم والسيطرة والباطل ، وتنبيه الى خطورة ذلك الارتباط ، الذي قد يجر على العالم ويلات وخسائر حضارية كبيرة .

كما يدل ذلك على أن الهزيمة لم تكن بفعل عامل داخلي ، ينبع من الحق والقيم المثلى ، وانما بفعل عامل خارجي ، غريب ، مفروض ، وهو القوة ، مما يعني أن الهزيمة عرض طارىء ، لا بد من زواله ، وما دامت القوة هي التي أحدثته ، فلا بد منها أيضا هي نفسها لازالته .

الفـرد :

وتصور بعض المسرحيات الفرد وهو يستبد ، فيغير في الواقع ، ويصنع الأحداث ، ويقرر المصائر ، بما يملك من مواهب فذة ، وامكانات كبيرة ، وغالبا مايكون ذلك الفرد حاكما ، أو ربيب حاكم ، يقطع خلاف الحكام ، وينهي نزاعهم ، فيتسلم زمام الأمور وحده ، فيوحد الصفوف ويقودها ، ويتصدى للأعداء ، فيخزيهم ، في الداخل ، وفي الخارج ويسعى الى تحقيق القوة والعزة .

والمسرحيات في تقديمها مثل تلك الصورة للفرد تدل دلالة واضحة على الاعتقاد بدور الفرد في التاريخ ، وأثره في صنع الحوادث ، وتغيير مجراها ، حتى يمكن أن يفسر التاريخ به .

ومن المسرحيات التي تقدم مثل تلك الصورة : صقر قريش (١٩٥٦) لمؤلفها محمود تيمور و دار ابن لقمان (١٩٦١) لمؤلفها علي أحمد باكثير والراهب (١٩٦١) لمؤلفها الدكتور لويس عوض .

●●●

وتصور مسرحية صقر قريش (عبدالرحمن الداخل) وهو يلجأ الى (الأندلس) ، فرارا من مطاردة العباسيين ، بعد أن أسقطوا ملك بني أمية ، في بلاد الشام ، ويتمكن من بناء دولة قوية في (الأندلس) ، موحدة .

والمسرحية تصور (عبدالرحمن الداخل) فردا ، يفعل ذلك كله وحده ، يستعين فيه بالآخرين ، ولكنه لايشاور منهم أحدا ، ولا يستفتيهم فيه ، ثم ما يلبث أن يتخلى عنهم ، ويقصيهم ، فهو يتخذهم أدوات الى غايته ، ولا يتردد في الاعلان عن ضيقه بهم ، في أثناء اعتماده عليهم ، كما لايتردد في التنكيل بهم ، بعد انتهاء حاجته اليهم .

والمسرحية تحيط (عبدالرحمن الداخل) بهالة من التمجيد والتعظيم ، وتظهره فردا فذا ، وحاكما قويا ، وقائدا منتصرا ، يحسن التخطيط ، ويحسم الأمور ، ويتغلب على نوازعه وأهوائه ، ولا يخضع لشيء منها ،

وينتصر على خصومه وأعدائه ، ويتقن فن تسخير الرجال ، وكسب ولائهم ، كما يفتن النساء ، ويجتذبهن اليه ، بصدوده عنهن ، وكبريائه .

ان المسرحية تؤكد ، في الشكل الذي صورت فيه (عبدالرحمن الداخل) ، دور الفرد في التاريخ ، وأثره فيه ، وتجعله وحده الفاعل فيه ، والمغير ، بما يملك من امكانات وطاقات ، ومواهب خاصة ، يحققها وحده ، بدافع من طموحاته وأهوائه ورغباته الشخصية .

●●●

وتصور دار ابن لقمان دور عدد من الأفراد في صنع الحوادث ، والتأثير في الواقع بما يبدون من شجاعة وذكاء ، وبتمكنهم من السيطرة على مشاعرهم وعواطفهم ، وتوجيهها الى خدمة الوطن ، ولكنهم ، على الرغم من تطلعهم الى آمال عامة ، وسعيهم الى تحقيق مصلحة الشعب كله ، ينطلقون في أفعالهم ومواقفهم وقراراتهم من تصور فردي ، خاص ، ويقررون كل شيء وحدهم ، من غير ارتباط بالشعب نفسه ، مما يؤكد تفردهم .

فالمملوك الأمير (فخر الدين) يعجب بـ (شجرة الدر) ، ولكنه لايبدي لها شيئا من ذلك ، ويرفض عرض أحد المماليك السعي له للزواج بها ، وهو يحس بعداء المماليك له ، وكرههم ، فلا يبادلهم العداء ، ويوجه مشاعره نحو وطنه ، فيعزم على التضحية في سبيله ، فيخرج الى الفرنسيين ، ليصد زحفهم ، وحده ، ويسقط شهيدا .

و (شجرة الدر) تدير أمور الحكم ، بعد وفاة زوجها السلطان ، وتتمكن من الصمود أمام خلاف المماليك ، وتنافسهم على منصب السلطان ، وهي تعجب بالأمير (فخر الدين) ، وتتمنى لو يبوح لها بما في نفسه ، وحين تعلم باستشهاده تنفجر مشاعرها ، ولكنها لاتضعف ، وتتمكن من قيادة الشعب ، حتى يتحقق لها النصر على الفرنسيين ، فتأسر ملكهم ، واخوته ، ثم تضمن انسحابهم من (مصر) .

ومثل ذلك الاهتمام بالأفراد ، لايمكن أن يعد خلاصا من الاهتمام بالفرد ، ونزوعا نحو الجماعة ، لأن أولئك الأفراد ، صفوة منتقاة ، وهم في الحكم ، ولأنهم يعملون وحدهم ، منعزلين عن الجماعة ، وبعيدين عنها ، وان عملوا لأجلها .

●●●

وتصور الراهب فردا واحدا ، يسيطر على حركة ثورية ، فيخطط لها ، ويديرها ويوجهها ، كيف شاء ، وهو يتعاون مع آخرين ، ولكنه يفرض عليهم رغبته وارادته وآراءه ، وهو نفسه خاضع لنزواته وهواه ، مما يقود الى خيبة واخفاق ، ودمار شامل .

والمسرحية تبرز دور الراهب (أبانوفر) ، وتجعله الفاعل في الواقع ، والمغير فيه ، والمقرر للمصائر ، والمحدد للقيم والأوصاف ، والمبارك للحب ، أولا عنه ، وهو في ذلك كله وحده ، فرد مستبد ، يتخذ من فكرة الاخلاص للوطن ، والتمسك بالدين ، وسيلة الى فرض آرائه ، وتنفيذ قراراته ، وتسويغ أفعاله ومواقفه .

والمسرحية تنم عن فهم للتاريخ يقوم على أساس الفرد ، الفذ ، الموهوب ، الذي يستطيع بذكائه ومواهبه أن يخطط للتغيير في الواقع ، والفعل فيه ، فيقود الناس الى تحقيق ما خطط له ، ويقدم نفسه فداء فكرته ، ليؤكد دوره في التاريخ ، وأثره فيه ، ولكنه في أثناء ذلك كله يستبد ويتفرد .

●●●

ان المسرحيات الثلاث السابقة تعبر عن اعجاب بالأفراد الذين تصورهم فاعلين في التاريخ ، مغيرين فيه ، وهي تسعى الى اثارة مثل ذلك الاعجاب ، وهي تؤكد دور الفرد وتسعى الى تسويغه وترسيخه ، فتلح عليه ، وتبرزه دورا ذا أهمية كبيرة ، بالنسبة الى

الشعب ، والى الدين ، أي بالنسبة الى الواقع والمبدأ ، مما يمنحه أهمية ويكسبه صفة الضرورة .

والمسرحيات الثلاث تبرز دور الفرد ، لابتمثيله شعبه ، وانما بفعله هو نفسه ، في الواقع ، وتغييره فيه ، مدفوعا بأفكاره الخاصة ، ورغباته الشخصية ، أو متصرفا وحده ، من غير أن يرتبط به أو يعبر عنه ، ومن غير أن يحمل مشاعره أو أفكاره .

الفكر المجرد المطلق :

رأت بعض المسرحيات في الفكر المجرد المطلق فاعلاً في التاريخ ، ومؤثرا فيه ففسرت التاريخ على ضوئه ، وجعلته مسيرا به .

ومن تلك المسرحيات : السلطان الحائر (١٩٦٠) لمؤلفها (توفيق الحكيم) وغادة أفاميا (١٩٦٧) للشاعر (عدنان مردم بك) وحكاية الأيام الثلاثة (١٩٦٨) لمؤلفها الدكتور عمر النص .

●●●

وفي السلطان الحائر يظهر الفكر والفن وحدهما الفاعلين في التاريخ ، المغيرين في مسيرته ، وليس القوة ، ولا الشعب ، بل تبدو القوة ظالمة غاشمة ، ويبدو الشعب أخرق جاهلا ، لايقدر الفكر ولا الفن .

والفكر الذي تشيد به المسرحية هو فكر نابع من قصر السلطان الحاكم ، ومرتبط به ، ومحقق لمصالحه ، ولا ينبع من الشعب ، ولا يتصل به ، بل هو فكر معاد للشعب ناقم عليه ، ساخر منه ، يتيح امكان السيطرة عليه ، والتحكم فيه ، وهو فكر مخادع مخاتل ، يلجأ الى أساليب متناقضة ، غير منطقية ، فيها قدرٌ غير قليل من التضليل ، فيقرن عقد بيع السلطان بعقد عتقه ، ويدعي انكار القوة ، وازدراءها ، وهو فكر لايتحقق في الواقع الا بدعم من السلطان ، وهو في منصب الحكم ، وبحماية من رجال حرسه وعسكره وشرطته ، وبتوجيه منه ، وتحت اشرافه ، هو نفسه .

والفن الذي تشيد به المسرحية ، هو فن منعزل ، ينشأ في قصر من قصور الأغنياء ، وهو فن لايبالي بالشعب ، ويزدري عاداته وتقاليده وأعرافه ، بل يتحداها ويؤذيها ، لا يهتم بشيء من القيم الأخلاقية وأحكامها ، غايته الصفوة وعلية القوم ، يوفر لها المتعة وجواءها ، وهو فن يتزلف الى الحاكم ، ويخدمه ، ويضحي لأجله فيحظى منه بالاعتراف .

والمسرحية وهي تسعى الى تأكيد فعل الفكر والفن في الواقع ، وتأثيرهما فيه ، وانكار دور الشعب والقوة ، بتصوير الحاكم يختار القانون ، ويرفض السيف ، فيوافق على بيعه ، تغفل عن أن ذلك البيع كان مشروطا بالعتق ، وأنه تم بحماية من السلطان ، الحاكم ، وبقوة يستمدها من موقعه ، وهو في الحكم ، ومن رجال عسكره وحرسه وشرطته ، وبرعايته واشرافه هو نفسه ، وأنه تم أيضا بحضور الشعب ، وبرضاه ، وبمحاولة لاطلاعه على الأمور كلها ، لتحقيق معنى الشرعية .

واذن لايمكن الادعاء بأن الفكر قادر على الفعل وحده في الواقع ، والتأثير فيه ، من غير اعتماده على القوة ، وبمعزل عن الشعب ، فلقد اعتمد السلطان على قوته في الحكم ، فأجرى البيع ، تحت اشرافه ، وأمام الشعب كله .

وبذلك ينتفي الادعاء بأن الفكر هو الفاعل وحده في الواقع ، وأنه هو السامي ، والراقي ، وأنه هو الذي يصنع الحرية ، ويحقق الشرعية ، ليتأكد أن القوة وحدها هي التي فعلت كل شيء ، غيرت ، وبدلت ، ومنحت الشرعية ، على حساب الشعب ، وبخداعه . ولكنها قوة وراءها فكر ، يقدم مقولات ، ويطرح قضايا ، وعقل يخطط ويدير ، بحذاقة وخبث ، متجنبا القوة المسلحة ، مدعيا ازدراءها ، وهو بها قائم ، وعليها معتمد .

●●●

وتعبر غادة أفاميا عن الثقة بالحب والتسامح ، وتؤكد امكان التغيير في الواقع بهما ، وليس بشيء من القوة أو الفعل ، حتى أنها لتعد القوة مرذولة .

ان المسرحية تؤكد دور القيم الكلية المطلقة ، وأثرها في الواقع ، وهي قيم يحملها زعيم المدينة ، فينفرد بها ، وحده ، ويتفرد ، ليفرضها على الواقع ، من عل ، من غير أن يستمدها من معطيات الواقع نفسه ، وهو يخالف بها رغبة شعبه وارادته في القتال ، حتى انه ليمنع الثوار من القيام بعمل ما ، وهو ما يؤكد بعد تلك القيم عن الواقع ، وفرضها عليه فرضا .

وانتصار القيم بعد ذلك انتصار افتراضي ، فيه قدر كبير من التوهم والخيال ، ولا يسنده شيء من المنطق ، أو احتمالات الواقع .

●●●

وتعبر حكاية الأيام الثلاثة عن ثقة بدور القيم الكلية المطلقة ، كالحق والخير والجمال ، في الواقع ، وأثرها في تغييره ، حتى ليمكن الاعتماد عليها وحدها ، من غير اللجوء الى القوة ، وهي تعدها مرذولة أيضا .

ان المسرحية تؤكد أن الفاعل المغير في الواقع هو القيم الكلية المجردة ، التي منها الحق والعدل والخير والجمال ، وتنكر أن يكون الفاعل هو الشعب ، أو القوة ، بل انها تعد القوة مرذولة ، وتنكرها ، وتدينها ، وتجعل المدينة بريئة منها ، وتؤكد أن الشعب لم يتصد للغزاة حين دخلوا المدينة ، ولم يتعرض لهم بمقاومة ، وقد عاش معهم بعد ذلك في أمن وسلام ، فلا عنف ولا غضب ، ولا حقد ولا ضغينة ، حتى ان القائد نفسه ينكر على أهل المدينة مسالمتهم وعدم تصديهم له ، ويتمنى لو أنه رأى فيهم بادرة معارضة أو مقاومة .

ان المسرحية تؤكد انتصار القيم وحدها ، وبنفسها ، وبما تحمل من موجبات انتصارها ، من غير لجوء الى قوة ، ولكن مثل ذلك الانتصار يتحقق في مدينة ذات طابع خاص ، تمتاز بالتعلق المثالي بأهداب القيم الكلية ، وكأنها احدى مدن ألف ليلة وليلة أو مدن الخيال المثالي المغرق في التحليق في جواء الخيال والذي لايماثل شيئا في الواقع .

●●●

ويمكن أن يعد فهم التاريخ في المسرحيتين السابقتين معبرا عما كان يشيع في الواقع قبل نكسة الخامس من حزيران ، سنة ١٩٦٧ ، من ثقة بالنفس ، واعتداد بالحق ، وإيمان بعدالة القضية التي ينافح عنها العرب ، واطمئنان الى ضرورة انتصارهم على عدوهم الصهيوني ، من غير تقدير صحيح لقوته الحقيقية .

وربما كان ذلك الفهم للتاريخ ، بانكار القوة ، وتأكيد ضرورة انتصار الحق بنفسه ، يمثل ردا على ما كان العدو الصهيوني نفسه يشيعه عن العرب من عزمهم على ابادة اليهود ، والالقاء بهم في البحر ، واعتمادهم على القوة وحدها .

وهو ، في كل الاحوال ، فهم مثالي ، أخلاقي ، بعيد عن ارادة روح التاريخ ، وطبيعة مسيرته ، التي لايمكن أن ينكر دور الفكر فيها ، ولكن لايمكن الاقرار أيضا بأن له وحده الدور كله .

روح العصر :

رأت بعض المسرحيات في روح العصر فاعلا في الواقع ، ومؤثرا فيه ، ففهمت التاريخ على ضوئه ، وفسرته به ، والمقصود بروح العصر المزيج الفكري والروحي والانفعالي والتأملي العقلي المتماسك المتلاحم ، الناتج عن تفاعل العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية ، وتأثير بعضها في بعض ، في مرحلة معينة .

ان روح العصر تتيح امكان فهم متعدد الجوانب ، لايقف عند رؤية الفرد وهو يستبد ويتحكم ، أو الفكر

المجرد وهو يسيطر ، أو القوة وحدها وهي تفعل ، وانما يتيح امكان شمول تلك الجوانب كلها ، واحتوائهـا ، والفهم من خلالها جميعا .

ومن المسرحيات التي تمثـل ذلك الفهم : سليمـان الحلبي (١٩٦٥) لمؤلفها الفريد فرج و مأساة الحلاج (١٩٦٦) للشـاعر صـلاح عبدالصبـور و ابن الأيهم الازار الجريح (١٩٦٦) للشاعر سليمان العيسى و ثأر الله (١٩٦٩) للشاعر عبدالرحمن الشرقاوي .

●●●

لقد اصطدم سليمان الحلبي بواقـع عصره ، بكـل مايعتمل فيه من أمور وما تثور فيه من قضايـا ، فرأى القتل والفتك والظلم والتشريد ، وعاين القهـر والذل واليأس وقاساه ، وانفعل بالظلم والحيف والاستبداد ، وقلق أمام العجز والتسليم والصمت ، وانفعـل بخيبة مسعاه نحو العلم ، بفعل عدو غاز يدمر مدينة العلم ، وكان نتيجة تصادمه مع تلك الجوانب كلها ، وعيه روح العصـر ، وكشفها ، وادراكـه أن الفعـل ضـروري ، ولكن يجب أن يكون فعلا عاقلا متزنا .

ولذلك لم يقدم (سليمان) على قتل (كليبر) مدفوعا بهوج أحمق ، وطيش نزق ، حاملا البغض والكـراهية والاحتقار ، لقد أقدم (سليمان) على قتل (كليبـر) بعد معاناة في الواقع ، وانفعال شديد ، تطهرت به نفسه من مثل تلك المشاعر كلها ، فقد انفعل بمـرأى قاطع الطريق وهو يسلب الناس ، وقلقت نفسه لسقوط ابنة قاطع الطريق نفسه ، واضطرب لرؤية صانع الأقنعة ، يصنع لكل حالة لبـوسها ، وضـاقت نفسه وهـو يرى الشباب يستسلمون والشيوخ يعجزون .

ان (سليمان) فاعل وحده ، ولكنـه بدوافـع فعله يمثل عصره كله ، وبذلك لم يكن (سليمان) فردا ، على الرغم من أنه أتى بفعله منفردا ، لأنه لابـد لمثل ذلـك الفعل من أن يؤديه فرد ، ان (سليمان) كالنقطة التي تتقاطع عندها كل الخطوط .

لقد تأمل (سليمان الحلبي) في الواقع ، وفكر فيه ، وعانى ، وانفعل ، وقاسى ، وفكر ، وتدبر ، ثـم قاده تفكيره الى اتخاذ قرار بقتل رأس الغزاة ، ثم نفذ هو نفسه القـرار ، هادئـا متزنـا ، من غير قلق ولا انفعـال ولا هوج ، مستندا الى ثقافته وفكره ومقدما نفسه ضحيـة وفـداء ، معبرا في ذلـك كله عن وعيه روح عصـره ، وادراكه دوره في تمثيله ، وهو الفرد .

●●●

ومثلما فعل (سليمان الحلبي) في المسرحية التي تحمل اسمه عنوانـا ، يفعل (الحـلاج) في مسرحيـة مأسـاة الحلاج .

ان (الحلاج) يرى الفقر في الواقع ، والبؤس والشر والشقاء ، فيتأمل فيه ويطيل التأمل ، ويفكر وينفعل بما يـرى ، وهـو نفسـه قـد عـانى من الفقـر والبؤس والشقاء ، وتهديـه حصيلة تفكيره وانفعـاله ، الى خلع خـرقة الصـوفية ، التي تعـزله عن النـاس ، والنـزول اليهم ، لهدايتهم ، ودعوتهم الى الفكرة التي اكتشفها هو بنفسه ، ووجد فيها خلاصه ، ولكنه لم يكتف بخلاصه هو وحده ، وانما يريد الخلاص للنـاس كلهم ، وتلك الفكرة هي الدعوة الى الله ، بالتمثل بصفاته عز وجل ، ولا سيما صفتي القوة والفعل ، وتدرك السلطة مافي هذه الدعوة من تحريض على السلطان ، وخطورة ، فتقوده الى السجن ، ثم الى الصلب والموت ، وهو في أثناء ذلك كله ، راض ، مطمئن ، بل هو فرح ، مسرور ، لأنه يدرك أن في موته تأكيدا لمصداق دعوته ، واغناء لها .

ان (الحلاج) يعبر عن وعيه روح عصره ، وادراكه مايعتمل فيه من قضايا وما يضطرب فيه من علاقات ، ومـا تثور فيـه من مشكـلات ، سيـاسيـة واقتصـاديـة ، اجتماعية وثقافية ، وفكرية ، وهـو يعي ذلك كله ،

ويدركه ، وينفعل به ، ويضطرب ، ويعانيه ، وحصيلة ذلك كله تقوده الى فعل ماكان قد فعل ، مما يؤكد أن الفاعل في الواقع والمؤثر فيه هو روح العصر ، التي قادت (الحلاج) الى الفعل ، وليس تفرده ، أو الفكر المطلق ، على الرغم من أنه متفرد ، ويحمل فكرا مطلقا .

●●●

وتصور مسرحية ابن الأيهم الازار الجريح تمسك عمر بن الخطاب بالقانون ، والشرع ، حرصا على العدالة ، والمساواة ، ورفضه التهاون والترخص والمحاباة في الفصل في قضية الاعرابي الذي داس ازار (جبلة بن الأيهم) في أثناء طوافه بالكعبة .

والمسرحية توحي بأن دافع (عمر) للتمسك بالحكم لم يكن تزمته ، ولا تفرده ، ولا تعلقه بنص الشريعة ، ولا الانتقام من عنجهية ملك متغطرس ، وانما احساسه بأنه يبني دولة ، ويقيم نظاما ، ويرعى أمة ، ويحقق شريعة ، وأنه مسؤول عن ذلك كله ، مسؤولية تاريخية ، فاما أن يوطد دولة على أساس ضعيف ، واما أن يوطدها على أساس متين .

ان دافع (عمر) الى التمسك بالشرع ، لم يكن حمله الشريعة ، ومسؤوليته ، عنها ، فحسب ، ولا تفرده ، ولا مواهبه الشخصية ، على الرغم مما لهذه الأمور كلها من دور ، وانما كان دافعه هو وعيه روح عصره ، وادراكه دور تلك الروح وأثرها ، في مرحلتها ، وفي مراحل تعقبها ، وتلك الروح تتضمن الشريعة نفسها ، وترتبط بمواهب (عمر) الشخصية ، نفسها ، ولولاها لما وعى (عمر) روح العصر ، وقدرها ، حق قدرها ، وصدر عنها في تمسكه بالشريعة .

●●●

ويبدو دور روح العصر في مسرحية ثأر الله واضحا الوضوح كله ، في الفعل في الواقع ، والتأثير فيه ، تأثيرا مباشرا ، يتجاوز دور الفرد ، والفكر ، والقوة .

لقد خرج (الحسين) الى (الكوفة) ، ولم يكن له بد من الخروج اليها ، لأنه كان واعيا روح العصر ، مدركا دوره فيها ، فبقاؤه في (مكة) أو (المدينة) غير ممكن ، ووالي كل منهما يلاحقه ، ليأخذ منه البيعة ، طوعا تارة ، وكرها تارة أخرى ، وذهابه الى فج آخر من الأرض ، لاأحد ينصره فيه ، يعني ضياعه ، كما يعني هربه من المسؤولية ذهابه الى موضع فيه من يحميه ، ويوفر له الأمن ، ولكنه لاينصره ، كاليمن مثلا ، وقد عرض عليه الذهاب اليها ، وحيثما ذهب ، فلا بد له من رفض البيعة ، ولا يمكنه الصمت ، لأنه تقي ورع ، ينظر اليه كثير من المسلمين نظرتهم الى الأسوة ، فمبايعته ليست مبايعة فرد ، وانما هي مبايعة أمة ، ومبايعته هي اقرار بتحول الخلافة الاسلامية من قيامها على مفهوم الأجدر بها والأصلح لها ، الى مفهوم توارثها ، ولقد كان (الحسين) واعيا ذلك كله ، ولذلك خرج الى الكوفة ، وهو يعلم أن أهلها خاذلوه ، وأنه سيلقى في خروجه حتفه ، فقد حذره كثير من الناس من ذلك الخروج ، ولكنه خرج أخيرا ، لا لأنه اختاره ، بل لأن روح ذلك العصر ، تقتضي ذلك الاختيار ، وهو اختيار وحيد ، ولا بديل سواه لرجل مثل (الحسين) ، في مثل ذلك العصر .

واذن لم يكن استشهاد (الحسين) اختيارا فرديا ، ولا دفاعا عن مبدأ ، ولا بسبب من القوة ، فحسب ، وانما كان حصيلة تلك الأسباب ، وحصيلة أسباب أخرى غيرها ، هي ظروف المرحلة ، وقضاياها ، ومشكلاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية ، وكان (الحسين) نفسه واعيا تلك الحصيلة ، ومدركا مسؤوليته ، ولذلك اختار الخروج الى الكوفة ، واختار

الاستشهاد ، وكان في ذلك كله فردا فذا ، تمسك بمبدئه ، واستشهد دونه .

واذن حوادث التاريخ جرت بفعل عوامل كثيرة ، متفاعلة ، متداخلة ، لايمكن نسبتها الى القوة وحدها ، أو الى تفرد شخص بعينه ، أو الى فكر معين ، وانما لابد من نسبتها الى روح العصر ، الذي يشمل ذلك كله ، ويحتويه .

ان روح العصر فكرة ذات حجم وثقل ، مستمدة من جماع القضايا والمشكلات والثقافات والافكار والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية الشائعة في مرحلة معينة ، والمتداخلة في تصادم واختلاف ، ينتج عنه جميعا حصيلة واحدة ، عمادها التفكير والتأمل ، والانفعال والتألم ، والمعاناة المباشرة والتفكير النظري ، في تلاحم وتماسك .

ولكنها في كل الأحوال ، ليست شيئا ماديا ، كالقوة ، أو المال ، مثلا ، وان كانت هي في الواقع ، نتيجة لأشياء مادية ، وأخرى غير مادية ، كثيرة ، متصارعة .

السلطة الحاكمة :

تعبر بعض المسرحيات ، ولا سيما ماصدر منها بعد نكسة الخامس من حزيران ، عن فهم للتاريخ يتمثل في تصور السلطة الحاكمة ذات الدور الفعال في صنع الحوادث ، وتغيير الواقع ، بل تقرير مصائر الشعوب ، وان كانت معظم المسرحيات قدمت مثل ذلك التصور لتدعو الى قيام الشعب بدوره في الفعل والتغيير .

ومن تلك المسرحيات : مغامرة رأس المملوك جابر (١٩٧٠) لمؤلفها سعد الله ونوس و ياسلام سلم الحيطة بتتكلم (١٩٧١) لمؤلفها سعد الدين وهبة و محاكمة الرجل الذي لم يحارب (١٩٧٢) لمؤلفها ممدوح عدوان و المهرج (١٩٧٣) لمؤلفها محمد الماغوط و رضا قيصر (١٩٧٥) لمؤلفها علي عقلة عرسان .

●●●

وتتخذ كل من مغامرة رأس المملوك جابر ، ومحاكمة الرجل الذي لم يحارب من مرحلة غزو المغول (بغداد) ، وسقوطها تحت سنابك خيلهم ، مصدرا لها ، لتعبر من خلالها عن دور السلطة الحاكمة في ذلك السقوط ، ومسؤ وليتها عنه ، واظهار أثرها في التاريخ ، فتجعلها هي الفاعلة فيه ، والمحركة .

ان كلتا المسرحيتين تؤكد دور السلطة الحاكمة في الفعل في الواقع ومسؤ وليتها عنه ، مما يكشف أثرها في صنع التاريخ ، وتقرير مجراه ، ولكن كلتا المسرحيتين تؤكد أيضا أن السلطة ماكانت لتصنع التاريخ وتغيره وتسيره كما تشاء لو كان الشعب قد وعى دوره ، وقوته ، وقام بواجبه نحو مصيره ، وتسلم بنفسه ، زمام أموره ، وجابه حكامه .

وتمتاز مغامرة رأس المملوك جابر بجرأتها في تحديد المسؤ ولية عن سقوط البلاد بالرجال الذين هم على رأس السلطة الحاكمة ، وفي مقدمتهم الخليفة والوزير ، على حين تعلق محاكمة الرجل الذي لم يحارب المسؤ ولية على أجهزة السلطة الحاكمة .

ويلاحظ هنا أن المسرحيتين تعمدان الى تصوير الشعب مقصراً في الفعل في الواقع ، وتظهرانه في مواقف من الجبن والتردد والخوف ، والتخلي عن المسئولية ، والقيام بدوره ، لكي تؤكد أن ذلك التقصير هو السبب في طغيان دور السلطة ، ولكي تنبها إلى ضرورة وعي الشعب دوره ، وقيامه به .

وإذن لم يكن فهم التاريخ على أساس من دور السلطة الحاكمة فيه ، وتصوير ذلك الفهم ، والتعبير عنه ، إلا

وسيلة يراد منها أن تقود إلى فهم آخر يتمثل في إدراك دور الشعب في التاريخ .

●●●

وتتفق مسرحية المهرج مع المسرحيتين السابقتين في مثل ذلك الفهم ، والمسرحية تفضح دور السلطة الحاكمة ، وأجهزتها ، وتدينها ، وتنتقدها انتقاداً حاداً ، لا يخلو من جرأة ، وتنبه الشعب إلى مسؤولية السلطة عما آل إليه حاله ، وتلجأ إلى انتقاد الشعب أيضاً ، وتسخر منه سخرية مرة ، لتقصيره عن القيام بدوره ، وتحمله مسؤوليته ، وتؤكد له أن الخلاص لا يمكن أن يتحقق بقوى من الماضي .

وهي بذلك تعبر عن تصور يتمثل في إدراك دور السلطة وأثرها في الفعل في الواقع وتغييره ، ولكنها ، فيما يبدو ، لا تريد ترسيخ هذا التصور وتأكيده ، بل نقده والسخرية منه ، لنفيه ، وترسيخ تصور آخر ، يتمثل في دور الشعب في الفعل في الواقع ، وإن كانت لا تقدم مثلاً متحققاً لهذا التصور .

وتبدو المسرحيات الثلاث السابقة معبرة عن ردة فعل لنكسة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ ، وهي تحمل قدراً غير قليل من التوتر والانفعال والهياج ، وهو ما جعلها تلقي المسؤولية على السلطة الحاكمة ، وتصور الشعب خائفاً ، مقصراً في القيام بدوره ، وإن كانت تريد من ذلك كله تنبيه وعيه ، وإثارته .

●●●

وتشبه المسرحيات الثلاث السابقة مسرحية رضا قيصر في تصويرها السلطة الحاكمة مسؤولة عن الفعل في الواقع ، مسؤولية تدينها بها ، وتتهمها بسلب الأفراد أرواحهم ، والسيطرة على عقلهم ، وتفكيرهم .

والمسرحية تؤكد دور السلطة الحاكمة في توجيه الثقافة ، والسيطرة عليها ، باصطناع قيمين عليها ، ليوجهوها بعيداً عما يخدم الشعب ، ويحقق مصالحه ، وهي تدين ذلك الدور ، وتؤكد أنه ما كان ليتحقق لولا خيانة المثقفين شعبهم ، ومحاولتهم كسب رضا السلطة الحاكمة .

وواضح أن المسرحية تقدم فهماً للتاريخ يتمثل في دور السلطة فيه ، وأثرها في تسييره ، لتنبه إلى فهم آخر ، مختلف ، ومغاير ، يتمثل في دور الشعب .

●●●

وتتفق مسرحية يا سلام سلم الحيطة بتتكلم مع المسرحيات السابقة في فهم الماضي على أساس من دور السلطة في التاريخ ، وأثرها في تغييره ، ولكنها تختلف عنها في أنها لا تدين ذلك الدور ، ولا تنبه إلى فهم آخر مختلف ، كما أنها تختلف عنها في تبرئة السلطة الحاكمة ، ويمثلها السلطان ، وإدانة من حوله ، من رجال الحكم ، وبطانته .

والمسرحية تجعل للسلطة الحاكمة الدور كله في الفعل في الواقع ، وتغييره ، سواءً أكان التغيير صالحاً أم فاسداً ، وهي تسند التغيير الصالح إلى رأس السلطة الحاكمة ، وتسند التغيير الفاسد إلى رجال الحكم ، وتجعل الشعب في الحالتين خاضعاً ، مستكيناً ، لا دور له ولا فعل .

●●●

ويبدو الفهم الذي تعبر عنه المسرحيات السابقة ،

على الرغم من سعي بعضها إلى إدانة دور السلطة ، والدعوة إلى وعي دور الشعب ، فهما أوليا مباشراً ، لا يخلو من مبالغة وانفعال ، وما يوحي به من دعوة إلى وعي دور الشعب تطغى عليه السخرية المرة ، أو يغطيه الانتقاد الحاد ، ولا تكاد تستثنى من ذلك غير مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) .

الطليعة المثقفة :

وتصور مسرحيتان اثنتان هما سهرة مع أبي خليل القباني (١٩٧٣) لمؤلفها سعد الله ونوس و رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم (١٩٧٤) لمؤلفها (نعمان عاشور) دور الطليعة المثقفة في نشر المعرفة ، والدعوة إلى الحرية ، لأجل الفعل في الواقع وتغييره ، متحدية في ذلك إرادة السلطة الحاكمة ، التي تسعى إلى عرقلة خطا الطليعة المثقفة ، ومنعها من نشاطها ، حيناً ، وإلى تبنيها ، للهيمنة عليها ، وتوجيهها ، حيناً آخر .

وتقدم المسرحية الأولى فهمين للتاريخ ، أحدهما للتاريخ الماضي البعيد ، يتمثل في تصور الحاكم الفرد فاعلاً في الواقع ، مؤثراً فيه ، حتى وهو غائب ، إذ يخاف (غانم) من وصال (قوت) لأنها من جواري الخليفة ، والفهم الآخر يتمثل في تصور الطليعة المثقفة فاعلة في الواقع مؤثرة فيه ، وهو فهم للتاريخ القريب .

إن (القباني) وأعضاء فرقته ينشرون الوعي الفني ، ويوقظون العقول ، وينبهونها إلى ضرورة الاطلاع على فن جديد ، يقدم فكراً وثقافة وفناً ، متحدّين في ذلك كله إرادة السلطة الحاكمة في منعهم ، وحين تفرض عليهم إيقاف نشاطهم ، يرحلون إلى مكان آخر ، ليتابعوا عملهم فيه ، مؤكدين أنهم هم الفاعلون والمغيرون والمؤثرون ، وأنهم لن يهزموا ، وأن النصر لهم .

وتشبههم الشبه كله الطليعة المثقفة من الشباب الذين يوزعون المنشورات سراً ، ويدعون إلى الاستقلال عن الدولة العثمانية ، وينبهون الناس الى أنهم عرب ، وأن عليهم واجب إقامة دولة عربية مستقلة .

وإذن فالمسرحية تعبر عن فهم للتاريخ متطور متغير ، تؤكد فيه أن الفاعل في التاريخ والمؤثر والمغير كان في مرحلة ما هو الحاكم ، ولكنه لن يستمر له ذلك الدور ، وسينتقل إلى الطليعة المثقفة ، لتباشر تأثيرها في الواقع ، وتغييرها فيه ، ولينتقل بعد ذلك الدور في الفعل والتغيير إلى الشعب ، وما عمل الطليعة المثقفة إلا تنبيه الشعب ، وإطلاعه على حقيقة دوره ، وواجبه في القيام به .

●●●

وتصور مسرحية رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم كفاح رفاعة الطهطاوي ورفاقه المثقفين في سبيل نقل العلوم العصرية من الفرنسية إلى العربية ، ونشر المعرفة في الشعب ، متحدين في ذلك إرادة السلطة التي كانت تعرقل خطاهم ، وتعوقهم عن العمل ، على الرغم من تقديمها العون لهم .

والمسرحية تظهر دور الطليعة المثقفة ، وأثرها في تغيير الواقع ، على الرغم مما يحيط بها من محاولات السلطة تعطيل ذلك الدور وعرقلته ، وهو ما يضاعف مسؤولية الطليعة المثقفة ، ويغني كفاحها ، ويزيده حدة وخطورة .

وتبدو الطليعة المثقفة واعية الدور الذي تقوم به ، مدركة أثرها في الواقع ، ولذلك يتماسك أفرادها ، ويتعاونون بجد وإخلاص ، وصدق وتفان ، مضحين تضحيات كبيرة ، غير مبالين بالتعب والعناء والشقاء ، واثقين بجدوى كفاحهم ، وضرورة انتصارهم .

ويبدو دور الطليعة مؤقتاً أيضاً ومرتبطاً بمرحلة معينة ، غايته توعية الشعب ، ونشر الثقافة فيه ، وتنبيهه إلى دوره الحقيقي في الفعل في الواقع وتغييره ، وليس غايته الطليعة المثقفة أن يكون لها الدور وحدها ، تنفرد به ، وتتفرد .

●●●

وتبدو المسرحيتان متفقتين في فهم التاريخ على أساس من تصور دور الطليعة المثقفة في الفعل فيه ، والتغيير فيه ، في مرحلة معينة ، تسعى فيها إلى التصدي لدور السلطة الحاكمة ، والحد من سيطرتها ، والعمل لنقل ذلك الدور إلى الشعب نفسه ، بتوعيته ، ونشر المعرفة فيه .

وفي هذا الدور الذي تؤديه الطليعة المثقفة تتجلى عظمتها ، وأهميتها ، فهي تضحي ، وتكافح ، ولكن يبدو أنه لا بد لها من قائد فذ ، يقودها ، ولكنه لا ينفرد بها ، ولا يتفرد ، كما لا بد لها من بعض الاعتماد على عون السلطة ودعمها ، في ظروف محدودة ، تسعى في داخلها إلى تحقيق دورها ، مما يضاعف مسؤوليتها ، ويزيدها خطورة وأهمية .

ودور الطليعة دور كفاحي ، بطولي ، وهو دور انتقالي ومؤقت ، يتم فيه التمهيد لانتقال الدور الأكبر في الفعل في الواقع من السلطة إلى الشعب ، ولذلك لا يمكن فهم التاريخ كله على أساس من دور الطليعة ، وإنما يمكن فهم مراحل منه معينة ، ومحدودة .

ويحمل هذا الفهم قدراً كبيراً من الدراسة والتعمق والتأمل ، ولا يحمل غير قدر قليل جداً من الحماسة والانفعال .

●●●

ويمكن أن تلحق بالمسرحيتين السابقتين مسرحية ثالثة ، تشبههما بعض الشبه ، ولكنها تختلف عنهما اختلافاً كبيراً ، وهي الفتى مهران (١٩٦٦) .

والمسرحية تعبر عن فهم للتاريخ يتمثل في الاعتقاد بدور الطليعة في تنبيه الفلاحين إلى حقيقة الصراع بينهم وبين الحكام المستبدين ، أصحاب القصور ، وإيقاظهم ، وإثارة وعيهم ، وتحريضهم على كفاحهم ، وبدء هذا الكفاح ، وقيادته في مرحلة من مراحله ، ثم تسليم زمامه إلى الفلاحين ، ليباشروه بأنفسهم .

والمسرحية تقدم فهماً لدور الطليعة يتمثل في عملها على إيقاظ وعي الفلاحين ، وتحريضهم على كفاح مستغليهم ، وقيادة هذا الكفاح في أولى مراحله ، ولكنه فهم أولي ، يقوم على قدر كبير من التصور المثالي الشاعري الحالم ، فالطليعة التي تصورها المسرحية من نوع خاص متميز ، ليست مثقفة ، وإنما هي طليعة تستمد بعض صفاتها من جماعة الفتيان التي عرفها التاريخ العربي في بعض مراحله .

وهي طليعة منعزلة في الواقع عن الشعب ، ولا تمثله ، ولا تنتمي إليه ، وتحمل قدراً غير قليل من الأفكار الاصلاحية ، التي تعتمد على الترميم لا على الهدم والبناء ، ويلاحظ ولاؤها للسلطان ، رمز العدل المطلق .

●●●

أهم نتائج البحث :

ولعل أهم نتائج البحث ما يلاحظ من وحدة المسرحيات التي ظهرت في سورية ومصر ، في المرحلة الممتدة من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٧٥ ، متخذة من التاريخ مصدراً لها .

ولقد تجلت تلك الوحدة في معالجة المسرحيات في القطرين موضوعات واحدة ، كان من أبرزها موضوع الغزو الخارجي ، وموضوع الحاكم ، ونظام حكمه ، كما تجلت في تشابه المسرحيات على المستوى الفني ، وهي الوحدة التي أتاحت للبحث إمكان دراسة المسرحيات في القطرين معاً ، من غير تمييز المسرحيات في قطر عنها في القطر الآخر .

وتلاحظ كثرة المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدراً لها حتى يمكن القول إن معظم الكتاب المسرحيين قد جربوا اتخاذ التاريخ مصدراً لهم ، عدا الكتاب الذين كان التاريخ مصدراً لجل نتاجهم المسرحي ، إن كاتباً مثل (نعمان عاشور) ، عرف باتجاهه الاجتماعي في التأليف المسرحي ، وقد نجح فيه وتميز ، يقدم على كتابة مسرحية (رفاعة رافع الطهطاوي أو بشير التقدم) متخذاً فيها من التاريخ مصدراً له ، وإن كتاباً مثل (عزيز أباظة) و (علي أحمد باكثير) و (عدنان مردم بك) و (عبد الرحمن الشرقاوي) تكاد تكون مسرحياتهم كلها مستمدة من التاريخ .

ولقد تقيدت معظم المسرحيات بحقائق التاريخ ، وغالي بعضها في تقصي تفاصيله ، ولعل من أكثرها إيغالاً في ذلك (ميسلون) للشاعر بدر الدين الحامد و ثأر الله بجزئيها : الحسين ثائراً و الحسين شهيداً للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي ، وقل خروج المسرحيات على حقائق الحياة ، بل كان نادراً ، ولم تخرج عليه غير مسرحية (المهرج) لمؤلفها (محمد الماغوط) وكانت السخرية وسيلتها إلى ذلك الخروج ، وحاولت بعض المسرحيات اصطناع التاريخ واختلاقه ، منها مسرحية غادة أفاميا للشاعر عدنان مردم بك و حكاية الأيام الثلاثة لمؤلفها الدكتور عمر النص .

ولقد كانت الموضوعات السياسية هي معظم ما عالجته المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدراً لها ، وكان من أبرز تلك الموضوعات موضوع : « الحاكم ونظام حكمه » ، ولقد كان واضحاً أن الحاضر هو ما تعبر عنه معظم المسرحيات ، من خلال التاريخ ، وكان بعضها يلمح إلى ذلك ، كما في مسرحية غروب الشمس للشاعر عزيز أباظة ، و محاكمة الرجل الذي لم يحارب لمؤلفها ممدوح عدوان ، وكان بعضها الآخر يكتفي بتقديم تجربة تنبه الوعي وتوقظه ، ومنها مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر .

ويلاحظ اهتمام معظم المسرحيات بالبطل الفرد ، حتى المسرحيات التي كانت تسعى إلى تصوير كفاح الجماعة ، ومن تلك المسرحيات : صقر قريش لمؤلفها محمود تيمور و سليمان الحلبي لمؤلفها الفريد فرج و مأساة الحلاج للشاعر صلاح عبد الصبور ، ولقد غلب على المسرحيات جميعاً احترام التاريخ وتقديره ، والتغني به والإشادة ، ولم يشذ عنها جميعاً غير مسرحية المهرج لمؤلفها محمد الماغوط ، وقد نقضت التاريخ ، وسخرت منه سخرية مرة .

ولقد بدا واضحاً ازدياد الإقبال على التاريخ ، لاتخاذه مصدراً للتأليف المسرحي في المراحل التي كان يتعرض فيها الشعب لحوادث كبيرة ، تغير في واقعه ، وخير مثل لذلك شدة الإقبال على التاريخ عقب نكسة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ ، ولعل في ذلك ما يدل على افتقاد المؤلفين الحرية ، واضطرارهم إلى اللجوء إلى التاريخ ، لمعالجة قضايا الحاضر .

ويلاحظ لجوء أكثر المسرحيات إلى التاريخ العربي ، وقلما لجأت مسرحية إلى التاريخ غير العربي ، ولعل منها مسرحية احتفال ليلي خاص لدريسدن (١٩٧١) لمؤلفها (مصطفى الحلاج) ، ويبدو في اتخاذ التاريخ مصدراً للتأليف المسرحي ما يكسب المسرحيات ملمحاً عربياً ، يربطها بالتراث ، ويقلل من تأثرها بالمسرح الغربي ،

وإن كان لا يلغي مثل ذلك التأثر ، بل يمنحه شرعيته ، ويقلل من ظهوره فجاء غريباً .

وعلى الرغم من كثرة المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدراً لها ، وتشكيلها ما يمكن أن يسمى ظاهرة متميزة ، فان أحداً من الدارسين لم يخصها بدراسة مستقلة ، ولم تحظ بباب أو فصل في دراسة ، ولا سيما المسرحيات التي ظهرت بعد منتصف هذا القرن .

ولقد بدأ يظهر إلى جانب التاريخ مصدر آخر ، أخذ يحظى باهتمام المؤلفين ، وهو التراث الشعبي ، ولا سيما السير والحكايات والموالات ، وقد اعتمدت عليه عدة مسرحيات منها مسرحية الزير سالم (١٩٦٧) لمؤلفها (الفريد فرج) ، وآه يا ليل يا قمر (١٩٦٨) للشاعر نجيب سرور وحمزة العرب (١٩٧١) للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة و (المهر زاهد) (١٩٧٤) لمؤلفها (حسيب كيالي) .

ولكن يبدو أن التاريخ سيبقى مصدراً أثيراً لدى المؤلفين المسرحيين لما يحمله من إمكانات ، ولما يقدمه من غنى وعمق ، وما يزال اتخاذه مصدراً قابلاً للتطوير فيه والإغناء .

* * *

المصـــادر

وهي المسرحيات التي بني عليها البحث

١ ـ أباظة ، عزيز ـ غروب الأندلس ـ المطبعة العمومية ـ دمشق ـ لاتا .
٢ ـ باكثير ـ علي أحمد ـ دار ابن لقمان ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ـ لاتا .
٣ ـ تيمور ، محمود ـ صقر قريش ـ المطبعة النموذجية ـ القاهرة ١٩٥٦ .
٤ ـ الحامد ، بدر الدين ـ ميسلون ـ مطابع أبي الفداء ـ حماه ١٩٤٦ .
٥ ـ الحكيم ، توفيق ـ السلطان الحائر ـ المطبعة النموذجية ـ القاهرة ١٩٦١ .
٦ ـ الشرقاوي ، عبد الرحمن ـ الفتى مهران ـ الدار القومية ـ القاهرة ١٩٦٦ .
٧ ـ الشرقاوي ، عبد الرحمن ـ ثأر الله ، الحسين ثائراً ، ج ١ ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة ـ لاتا ـ ثأر الله ، الحسين شهيداً ، ج ٢ ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة ١٩٦٩ .
٨ ـ عاشور ، نعمان ـ رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم ـ الهيئة المصرية ـ القاهرة ١٩٧٤ .
٩ ـ عبد الصبور ، صلاح ـ مأساة الحلاج ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط. ثانية ١٩٦٩ .
١٠ ـ عدوان ، ممدوح ـ « محاكمة الرجل الذي لم يحارب » ـ مجلة الموقف الأدبي ـ دمشق العدد١ / أيار ١٩٧٢ .
١١ ـ عرسان ، علي عقلة ـ رضا قيصر ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٥ .
١٢ ـ عوض ، د. لويس ـ الراهب ـ دار إيزيس ـ القاهرة ـ ط. ثانية ١٩٦٤ .
١٣ ـ العيسى ، سليمان ـ ابن الأيهم الازار الجريح ـ منشورات وزارة التربية ـ دمشق ١٩٦٦ .
١٤ ـ فرج ، ألفريد ـ سليمان الحلبي ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة ـ ط. ثانية ١٩٦٩ .
١٥ ـ الماغوط ، محمد ـ الآثار الكاملة ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٣ .
١٦ ـ مردم بك ، عدنان ـ غادة أفاميا ـ منشورات عويدات ـ بيروت ١٩٦٧ .
١٧ ـ النص ، د. عمر ـ حكاية الأيام الثلاثة ـ دار الأمانة ـ بيروت ١٩٦٨ .
١٨ ـ ونوس ، سعد الله ـ مغامرة رأس المملوك جابر والفيل يا ملك الزمان ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧١ .
١٩ ـ ونوس ، سعد الله ـ سهرة مع أبي خليل القباني ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٣ .
٢٠ ـ وهبة ، سعد الدين ـ يا سلام سلم الحيطة بتتكلم ـ الهيئة المصرية ـ القاهرة ١٩٧١ .

* * *

صدر حديثاً

دفاعاً عن الخيال*

تأليف : هيلين جاردنر
عرض وتحليل : نور شريف

« دفاعا من الخيال » مؤلف فى الأدب والنقد الحديث نشرته جامعة أكسفورد للطباعة عام ١٩٨٢ م ثم ظهر مؤخرا فى طبعة رخيصة . وهو أصلا مجموعة المحاضرات الستة (١) المعروفة باسم « تشارلز اليوت نورتون » Charles Eliot Norton التى تنظمها كل عام جامعةهارفارد وتدعو فيها شخصية بارزة فى الأدب . وقد وجهت الدعوة فى عام ١٩٧٩ م - ١٩٨٠ إلى هيلين جاردنر Helen Gardner استاذ الأدب الانجليزى بجامعة أكسفورد التى اشتهرت بمؤلفاتها فى النقد الأدبى (٢) لالقاء هذه المحاضرات وتقديم خلاصة لموقفها من الأدب والنقد .

وتؤكد هيلين جاردنر فى هذا المؤلف صحة الافتراضات المتعلقة بأهمية الأدب فى حياتنا كما وصلت اليها بعد تجربة طويلة فى التدريس والبحث والتأليف ، وتقر ما آمنت به لسنين عديدة من قيمة الأدب فى حياة الانسان اليوم كأساس للتعليم الحر ، وتدافع عن القيم الأدبية التقليدية التى يفتقر عدد من أئمة الاكاديميين الحاليين الى الايمان بها . وتتناول فى هذا الكتاب جميع أشكال الأدب من شعر ومسرح ورواية وسيرة أدبية مركزة على أسلوب معالجة النقد الأدبى الحديث لها مبينة قصور هذه المعالجة التى كثيرا ما تتجاهل قدرةالخيال الأبداعى للأديب على تحريك مشاعر القارىء وإدخال البهجة والسرور عليه وبعث شعور المتعة فيه .

●●●

ويتناول الفصل الأول وعنوانه « الاستياء الحالى » الوضع الراهن فى مجال النقد الأدبى المعروف « بالنقد

---

* Helen Gardner; In Defence of the Imagination, Clarendon Press, Oxford, 1985.

(١) اضافت اليها المؤلفة كملحق للكتاب محاضرة سابعة عن « السيرة الأدبية » القتها عام ١٩٨٠م فى « جمعية البحث للانسانيات الحديثة »

(٢) من هذه المؤلفات « فن ت . س . اليوت » (١٩٤٩) The Art of T.S. Eliot و « مهمة النقد » (١٩٦٠) « The Business of Criticism ، والدين والأدب » (١٩٧١) Religion & Literature « وتكوين الرباعيات » (١٩٧٨) the Compoistion of Four Quartets . كما نشرت طبعات عديدة لقصائد وكتابات جون دن Donne John شاعر القرن السابع عشر الميتافيزيقى .

الجديد » الذى انتقل فى مرحلته الحالية من فرنسا الى أمريكا وانجلترا فى منتصف الستينات ، والذى أقحم فى معالجته للأدب دراسات جانبية مثل اللغويات وعلم النفس والفلسفة والدين مع الميل إلى استخدام مصطلحات يصعب فهمها ، بالاضافة الى تعبيرات جديدة كثيرا ما يخترعها الناقد ليعطى فى كتاباته انطباعا بالمهارة والابتكار .

وأهم ما يؤرق هيلين جارنر فى « النقد الجديد » الاتجاه الى إنكار صفة النص الموضوعية واهمال المؤلف كمبتدع للعمل الأدبى وإحلال قارىء النص الأدبى محل مؤلفه بحجة أن النص ليس له « وجود مستقل عن ذات وتاريخ الشخص الذى يفسره » . وبما أن القارىء قد يكون أى قارىء ومن أى عصر فان عدد التفسيرات للنص لاحدود لها ، أى أن النص الأدبى الواحد يحتمل معان لانهائية . وبما أنه لم توضع لهذا النقد مقاييس يمكن الرجوع اليها ليسترشد بها القارىء عند قبول أو رفض أى معنى ، فقد أدى هذا الوضع الى النتيجة المحتومة ، وهى أن النصوص أصبحت تحتمل أى معنى أو لامعنى . وأخذ الناقد الذى كانت مهمته الأساسية فى الماضى توضيح معنى الكاتب ، أخذ يبتدع معانى داخل النص الخاوى . وبذلك أصبح الناقد هو الفنان المبدع الحقيقى الذى يستحيب النص بطريقته دون أن يتقيد بالدقة ، وهو مقياس لهم يعد يهم ، وانصرف اهتمامه الى جذب انتباه القارىء بما هو مبتكر وغريب .

وقد لخص الناقد ستانل فش Stanley Fish مهمة « النقد الجديد » فى قوله : « بدلا من أن أعيد النصوص أو اكتشفها من جديد فان مهمتى أن أصنع النصوص وأن أعلم الآخرين صناعتها بأن أضيف إلى مالديهم من أساليب قديمة أساليب جديدة لتناول النص » . وتعترض هيلين جاردنر على هذا الاتجاه فى النقد لأنه يقضى على المؤلف كمبتدع للنص الأدبى ولأنه يهدف الى الهدم ، هدم ما أبدعه الشاعر ، وهدم المعنى الذى يجده القارىء فى القصيدة والذى غالبا ما يكون هو المعنى الذى قصده عندما كتب النص . وتحكم الكاتبة على هذا الاتجاه فى النقد بالتفاهة والعبث لبعده تماما عن تجربتها فى قراءة الأدب وعن القيم التى وجدتها من خلال تلك التجربة .

ولا تنكر هيلين جاردنر أن الاستجابة للعمل الأدبى بكون دائما إستجابة فردية ولذلك فهى استجابة بطبيعتها ذاتية أيضا ، وأن المعنى الذى يتضمنه العمل الأدبى يختلف من قارىء إلى آخر . ولكن هذه الحقيقة لا تحول دون الاعتراف بوجود معانٍ مشتركة وبالواقع الموضوعى لهذه المعانى وبامكانية مناقشتها مع الغير ، وتنظيم الاستجابة الشخصية وتطويعها الشخصية حتى يمكننا التوصل الى حكم مشترك يثرى تجربة القراءة . فتعدد المعانى التى يمكن استخلاصها من قصيدة الشعر واستحالة التوصل إلى الحقيقة المطلقة لا تعنى أننا لا نستطيع التمييز بين القول الحقيقى والقول الكاذب ، وبين الأحكام الصائبة والأحكام غير الصحيحة .

أما عن المؤلف وعلاقته بعمله الأدبى فتتفق هيلين جاردن مع « النقاد الجدد » فى أن الكاتب ليس موجودا لنسألة عن المعنى الذى رمى اليه أصلا . ومع ذلك فالقارىء يشعر تماما وهو يقرأ أن العمل الأدبى الذى بين يديه تعبيرٌ عن فكر شخص بالذات ومشاعره ، وأن هذا الوعى ينتقل الينا عن طريق أسلوب شخصى . فالكلمة المكتوبة هى وسيلة الاتصال بين عقل الكاتب وعقل القارىء ، وتكشف لنا عن رؤيا محددة للتجربة الانسانية . ودراسة سيرة الكاتب ومنهجه فى الكتابة

تمكننا من رؤية المؤلف الأدبي كشيء انتج في زمن تاريخي محدد وبمكر ومشاعر شخص بعينه عاش في ظروف يمكن التعرف عليها . وتهدف هيلين جاردنر من الأشارة الى أهمية المؤلف وإلى وجودة الذى أهمله « النقد الجديد » إلى التأكيد على ضرورة محاولة فهم النص كما ابتدعه كاتبه . وتكون هذه المحاولة بالمجهود الخيالي والذهني الذى يعمق الفكر والمعرفة والمشاعر والرؤ ية . وأمام هذا الثراء الذى نجنيه من الاستجابة الخيالية والذهنية النص ومؤلفه تبدو « لعبة خلق النص وصنعه » عملية عقيمة .

وتلخص هيلين جاردنر السمات المشتركة بين نقاد المدرسة الجديدة وأهمها : الاولوية التى أعطوها لتفسير العمل الأدبي مع اهمال تقييمه ، والنظرة الى الشعر كتجسيد للمشاعر والعواطف والمزاج المتغير وتجاهل عنصر المعرفة فيه والناحية الفنية وعدم العناية بالشكل والأساليب الشعرية ، والتركيز على التيمات والأبنية الخفية دون النظر الى العوامل التى تجعل القصيدة فنا مدروسا يدخل على القارىء البهجة والسرور ، ورفض المعنى الواضح فى سبيل الرمز . ولن أمثلة المناهج المتبعة فى التفسير تلك النظريات التى انتشرت فى طبيعة الأدب وخاصة الشعر . فاتجة بعض النقاد الى مفهوم فرويد Freud للاوعى الذى اكتشفوا عن طريقه المعانى الدفينة لأعمال الخيال الابداعى ، واتجه آخرون الى يونج Jung فوجدوا فى الشعر تعبيرا عن النماذج الأولى . وكثيرا ما كانت الافتراضات التى يبدأ منها الناقد فى محاولته أن نميز بين لغة العلم ولغة الأدب هى من اختراعه . فرأى بعض النقاد أن الشعر يتميز بالمتناقضات أوبتعدد المعانى والغموض . وتشير الكاتبة إلى البعد التاريخي فى « النقد الجديد » الذى يفسر الأدب من خلال الأيديولوجيات ، أوالفكر ، المعاصر ، فتصبح الايديولوجية أو الفكر هى معنى القصيدة نفسها . وبذلك يحل محل القارىء اللازمنى قارىء العصر الذى انتج فيه النص أصلا ، ويكون مرشدنا فى تفسير الكاتب وأعماله .

وتختلف الاتجاهات فى « النقد الجديد » ، كما تقول هيلين جاردنر ، عن مفهوم ت . س . اليوت T.S Eliot لمهمة النقد ، وهى فى رأيه إلقاء الضوء على الأعمال الفنية وتوضيحها وتصحيح الذوق . وعندما استخدم اليوت كلمة « تفسير » فانه لم يقصد بها تفسيرا على الاطلاق وانما مجرد وضع بعض الحقائق فى متناول يد القارىء خشية ينْ أن تفوته إذا لم يشر الناقد اليها . ويختلف اليوت عن « النقاد الجدد » فى عدم ايمانه بالنقد الابداعى . فبينما العمل الفنى فى نظره متكامل ولا هدف له الا وجود ذاته فان النقد بعكس ذلك يرمى إلى أهداف خارجة عنه . فيمكن مقارنة دور الناقد ، فى رأى اليوت ، بدور المعلم لأن واجبه إفادة القارىء . ولا يكون ذلك إلا إذا حاول أن يروض تحيزاته الشخصية وآراءه الشاذة ، وأن يسوى اختلافه فى الرأى مع غيره من زملائه النقاد بحثا عن الحكم الصحيح . وقد شرح اليوت الأسلوب الذى اتبعه « النقاد الجدد » الذين يعتمدون على تفسير النص الأدبى فقال : ان الناقد يأخذ قصيدة معروفة جيدا . . . وبدون الاشارة الى الكتاب أو الى أعماله الأخرى ، يحلل القصيدة بيتا بيتا ، ويستخرج ويعصر ويضغط حتى يستخلص منها آخر قطرة من المعنى الذى يستطيع أن يستخلصة [٣] . ويبقى اليوت اعتراضه على هذا المنهج فى النقد على الأثر السلبى الذى يتركه فى القارىء الذى يفقد فى هذه العملية التحليلية قدرته على الاستجابة التلقائية

(٣) من محاضرة ألقاها اليوت عام ١٩٥٦ وعنوانها « حدود النقد » The Frontiers of Criticism

للقصيدة . وقد شبه هذا الأسلوب النقدى بفك جميع أجزاء الآلة وترك القارىء ليقوم بمهمة جمعها مرة أخرى .

ووظيفة النقد عند اليوت ليست فقط مساعدة القارىء على فهم الأدب والاستمتاع به وانما هى أيضا تقييمه . ولم يفرق بين الاستمتاع والفهم كنوعين مختلفين من النشاط أحدهما عاطفى والآخر فكرى ، ولم يقصد بالفهم الشرحَ ولو أن شرح ما يمكن توضيحه كثيرا ما يشكل الخطوة الأولى نحو الفهم . وينتهى اليوت الى أن فهم قصيدة الشعر مطابق للاستمتاع بها للأسباب الصحيحة . أما إذا كان الاستمتاع تحت تأثير فهم خاطىء فتكون المتعة مجرد انعكاس لأذهاننا ولا علاقة لها بالنص .

وتبين هيلين جاردنر العلاقة بين الشعر الحديث لاليوت وباوند ونشأة حركة « النقد الجديد » الأولى . فمن قادة مدرسة « النقد الجديد » شعراء بارزون كتبوا شعرهم ونقدهم تحت تأثير التزام عاطفى قوى نحو الشعر وايمان بقدرته على نقل صورة صادقة للواقع ، وقد استوحوا الهامهم من « الأرض الخراب » لاليوت ويوليسيس لجيمس جويس James Joyce . وكانت مؤلفات اليوت (٤) و ا . ا . رتشاردز (٥) I. A. Richards وولسون نايت (٦) Wilson Knignh فى النقد فى فترة العشرينات البذور التى نما منها « النقد الجديد » الذى تطور فى مرحلته الأولى فى أمريكا فى أواخر الثلاثينات والأربعينات بهدف تقديم كتاب حركة الأدب الحديث الى القراء وتهيئة الجو المناسب لاستقبال مؤلفاتهم وفهمها . وقد لعب التفسير دورا هاما فى هذا النقد المواجهة الشكوى العامة من صعوبة فهم الأدب الحديث . ومن ثم ظهرت مناهج فى النقد بنيت على الافتراض بأن الشعر الحق مركب وصعب يعج بالمتناقضات والغموض وأن وسيلة المخاطبة هى الصورة الرمزية التى يذوب فيها الفكر والمشاعر .

وبانتهاء الحركة الحديثة فى الأدب الممثلة فى اليوت وباوند وجويس ولورانس ووالاس ستيفنس تدهور الأدب بعد الحرب العالمية الثانية ، ولم يعد الشعر فى نظر هيلين جاردنر أدبا رفيعا ، وكان هذا كماتقول نتيجة للاتجاه الحديث نحو التحرر من التقاليد والتراث القديم فى سبيل التعبير عن الذات والحرية الاجتماعية والجنسية . ولم يظهر فى النقد خلال السنوات الثلاثين الماضية ، إذا ما استثنينا نورثروب فراى (٧) North-rop Frye ، مَنْ كان له أثر يوازى الأثر الذى تركه نقاد حركة « النقد الجديد » الأوائل . وان كانت هيلين جاردنر لاتنكر وجود عدد كبير من النقاد الذين ساعدوا القارىء على فهم الأدب والأستمتاع به إلا أن عددا آخر أيضا قد أحاط بكثير من الغموض وعدم الفهم فافسدوا على القارىء استمتاعه .

هذا « النقد الجديد » الأخير ، كما قال جيمس ساذرلند James Sutherland يتصف « بالطفيلية الخانقة » ، فالتحليل البنائى والشروح والآراء والتفسيرات المبتكرة كلها تخفى العمل الأدبى الذى كان

---

(٤) كتب اليوت مجموعة من المقالات النقدية فى الفترة ما بين ١٩١٧ ـ ١٩٢٠ ونشرت فى مجلد عنوانه « الحرش المقدس » The Sacred Wood

(٥) « أسس الجماليات » (١٩٢٢) Principles of Aesthetics ، « مبادىء النقد الادبى » (١٩٢٤) Principles of Literary Criticism ، « النقد التطبيقى » (١٩٢٩) Practical Criticism

(٦) « عجلة النار » (١٩٣٠) The Wheel of Fire الذى بدأ فيه تفسير شكسبير من خلال تيماته وصورة المتكررة

(٧) مؤلف « تشريح النقد » (١٩٥٧) The Anatomy of Criticism

من الواجب إظهاره . وتعترض روزمند توف Rose-mond Tuve أيضا على هذا الاتجاه ولنفس السبب قائلة : « انه من السخرية أن تضخم هذا المنهج النقدى الى حد اختفت معه معالم القصيدة نفسها » . وتهاجم هيلين جاردنر « النقاد الجدد »لأن منهجهم يلغى المفهوم الـذى بنيت عليه ليس فقط الـدراسات الأدبية، وانما العلمية أيضا ، وهو مفهوم « امكانية النشـاط التعاونى أملا فى الوصول إلى شىء خارج عن ذاتنا نستطيع أن نسميه مؤقتا « الحقيقة » . أما الذاتية والنسبيـة اللتان تقبلان أية ، أو كل ، قراءة للنص عـلى أنها صحيحة فمعناها رفض النقد الذى يهدف الى أكتشاف الحقيقة . وفى تـأكيد « النقـد الجديـد » المعاصر أهمية استجـابة القارىء الذاتية دون غيرها تجد هيلين جاردنر دليلا على فقدان الايمان بقيمـة الأدب ودراسته ، كـما يجد فميه البعض انعكاسا للتشكك العام فى القدرة على التوصل إلى فهم حقيقى للعالم ولتجاربنا اليومية ، وهذا مـا لا تقبله الكاتبة . فالقارىء الذى « يصنع النص » ، كما تقول ، بدلاً من أن يقرأه « قد وضع جانباً واحدة من أهم صفـات الانسان ، وهى الـرغبة فى المعـرفـة وفى التعمق فى ذاته عن طريق التعرف على أشيـاء خارجـة عنه » .

●●●

وفي الفصل الثاني وعنوانه « أهميـة الأدب للحياة » تؤكد الكاتبة الدور الذي يلعبه الأدب في حياتنا كنوع رفيع وسام من الترفيه . وتختلف في هـذا عن كثير من معاصريها الذين أنكروا أن للأدب أهمية على الاطلاق واعتبروا دراسته نوعا من العبث ، أو أنهم دافعوا عن الأدب من وجهـة نظر المبـدأ النفعي ، فأشـارت بعض الأعمال الأدبية الاهتمام لما تلقيه من ضوء على مشاكلنا الحالية بينما أهملت اعمال أخرى لأنها بعيدة الصلة عن حياتنا المعاصرة . وتنتقد هيلين جاردنر هذه النظرة إلى الأدب التي لاتعترف بأهميته في حد ذاته كأحد الأنشطة التي تدخل البهجة على القارىء والكاتب على السواء . وقد جاء جوابها على صديقتها التي كانت تنوي دراسة الطب والتي أبدت دهشتها عندما أعلنت هيلين جاردنر أنها تنوي دراسة الأدب ، جاء جوابها معبرا عن ايمانها القـوي بقيمة الأدب . فقـد قالت الصـديقة : وكيف يكرس المرء حياته لمثل هذه الدراسة بدلا من أن يدرس شيئـا يعود بـالنفع عـلى البشر كـالطب مثـلا . فقالت الكاتبة : « ولكن ماذا سيفعل أولئـك المرضى الـذين يتماثلون للشفاء بعد أن تعالجيهم ؟ أو ماذا يفعل أولئك المـرضى للتـرفيــه عن أنفسهم عنـدمـا تخفقـين في معالجتهم ؟ »

وكلمة« ترفيه » هنا كلمـة منتقاة بحـرص وقصد ، وهي مأخوذة من ت . س . اليوت عندما عرف الشعر بأنه « ترفيه من النوع الراقي »[٨] . أما اليوم فلا تسمع كلمات مثل الترفيه والسرور والمتعة في المناقشات النقدية لأنها كلمات ، كما تقول هيلين جاردنر ، قد ينظر اليها بشيء من الاستخفـاف ، ولو أن هنـاك اعترافـا بـأن الاستمتاع على مستويات ومنه ماهـو أرقى من غيره . فالاستمتاع الذي يجده المرء في استخدام قدراته الجسمية والعقلية والروحية أبعد مايكون عن التفاهة ، بـل إن هذا النوع هو في رأي الكاتبة الهدف ذاته من كياننا . ومن أهم سمات الترفيه هذا خلوه من المآرب فهو ينسى الانسان احتياجاته وشكاويه لأنـه يلهينا عن أنفسنـا ، ويضفى علينـا نوعـا من « البراءة الأصيلة » . وتقبـل هيلين جاردنر تعريف اليوت للشعر لأنه يكشف عن أهم

(٨) مقدمة « الحرش المقدس » ، الطبعة الثانية

خاصة من خواصه وهي « القدرة على جذب الانتباه واثارة حب الاستطلاع » .

ولا يرجع اعجابها باليوت كناقد إلى نظرياته وأحكامه في الشعر ، وانما يرجع الى استمتاعه الحقيقي وذوقه التقليدي . فهي تتفق معه وصفه للشعور الذي يغمره عند القراءة وهو « الدهشة التامة والنشوة عند تجربة شعر جديد » . « وينتقل » اليه هذا الشعور مباشرة من مشاعر الأديب نفسه عن طريق الكلمات على الصفحات . والعبرة هنا في كلمة « ينتقل » التي توحي بالمشاركة الفعلية في التجربة الشعرية بعكس مايحدث في الاكتشاف العلمي . فقد يشعر العالم باعجاب عظيم لاكتشاف علمي لزميل له ، وقد يعطيه هذا الاكتشاف متعة ذهنية لاحد لها ، ومع ذلك فهو لايشعر بالمساهمة الفعلية كما يحدث عند المشاركة التامة في التجربة الأدبية .

ان الأدب يثير الأديب والقارىء معا . وتعطي هيلين جاردنر مثلا بسيطا بدائيا لمتعة الأديب وهو يؤلف والسامع ، أو القارىء ، وهو يستمع ، أو يقرأ ، من خلال صورة الأم وهي تقص على طفلها قصة . فالأم تبتدع والطفل يستجيب ، وكلاهما قد انطلق من سجن الحاضر الأم منهمكة تماما في قصتها وفي سردها بأكثر الاساليب حيوية ، والطفل كذلك قد نسي مطالبه ورغباته وقد سيطر عليه حب الاستطلاع . انه يتعلم عن طريق أرقى الأساليب وامتعها ، وهو يستمع إلى وصف أفعال وشخصيات قريبة الصلة بتجربته وواقعه فيقبلها على أنها حقيقة يمكن تصديقها . وبذلك تكون الأم قد خلقت شيئا يبقى معه مدى العمر .

انه طبيعي أن يتعلم الطفل كما أنه طبيعي أن ينمو ، ولكن ليس معنى هذا القضاء على سمات الطفولة ، بل معنى أننا نعود إليها أو نحملها معنا بشكل متطور ناضج . ولولا ماتبقى فينا من طفولة لمات الخيال والرغبة في المعرفة ، كما أنه لولا صفات المراهقة لما استطعنا أن نتعاطف مع الغير . وتعرف هيلين جاردنر الانسان ، كما عرفه سويفت Swift الأديب الانجليزي الساخر ، بأنه حيوان قادر على البحث عن المعرفة والحصول عليها والاستمتاع بها . وتضيف أنه أيضا حيوان سياسي اجتماعي اخلاقي ، وحيوان يتعبد ويستطيع أن يشعر بالخشوع والرهبة والهيبة وبالرغبة في الشكر والمديح والابتهال ، وحيوان يمكنه أن يتحرر من الزمان والمكان عندما يواجه الجمال والنبل والسمو . وفائدة الأدب في نظر الكاتبة أنه يخاطب كل هذه النواحي في الانسان « ويرتفع بفكره من الوحل »[٩] فتتكشف انسانيته كاملة وتتحدد ذاته في علاقته بما ليس ذاته . وتستدل هيلين جاردنر بما قاله س.اس . لويس G . S . Lewis. في هذا الصدد . فمن خلال الأدب .

نسعى الى زيادة كياننا . اننا نريد أن نكون أكثر من مجرد أنفسنا . . . نريد أن نرى بعيون غير أعيننا ، وأن نتخيل بخيال غير خيالنا ، وأن نشعر بقلوب غير قلوبنا ، بالاضافة الى أعيننا وخيالنا وقلوبنا نحن . . . وهذا ممكن دون أن نفقد شخصيتنا ، عكس مايحدث من خلال وسائل التسلية الجماهيرية . . . فعندما اقرأ الأدب العظيم أصبح ألوف الرجال ومع ذلك أبقى أنا نفسي . . . انني أرى بملايين الأعين ، ولكن الذي يرى مازال هو أنا . والحال هنا كما هو في العبادة والحب والفعل الأخلاقي وفي

---

(٩) هكذا اجاب هنري جراتان Henry Grattan عن نقد صموئيل جونسون Samuel Johnson [illegible] Vedas [illegible]

والمعرفة ، انني أسمو على نفسي ولكنني أكـون حقيقة نفسي أكثر مني في أي وقت آخر[١٠]

وتعطي هيلين جاردنر أمثلة لقدرة الأدب على تحرير الخيال من قيود الحاضر في ديكنـز Dickens وكيتس Keats . فيتخيل « ديفيد كوبرفيلد » في رواية ديكنز يتحمل قسوة الحياة ، وهو طفل ، بالعيش في عالم من الخيال تنسجه حوله روايات أكبر الأدبـاء التي تشاركـه شخصياتها في وحدته وتحافظ على حيويته وأمله في حياة أحسن . ويقـول كيتس عن دور الخيال في تحـوره من الزمان والمكان . « انني أشعر كـل يوم أكـثر فأكـثر ، عندما يقوى خيالي ، أنني لاأعيش في هذا العالم وحده وانما في ألوف من العوالم » . ولاتنكر هيلين جاردنر أن ديفيد كوبرفيلد وكيتس يتجهان الى الأدب للهروب من الواقع المرير والبؤس الذي أحاط بهما ، ولكنها لاتعتبر هذا ضعفاً ورفضا لمواجهة الحياة . بل أنها ترى فيه دليلا على مرونة روحيهما اللتين استطاعتا التحرر من سجن الذات وفك قيودها . فعندما يتصور ديفيد أنه من أبطال الروايات التي يقرؤ ها ويربط في خيالـه بينهما ، ويـرى زوج والدته كـأحد الشخصيـات الشريـرة التي تنتصر عليها قوى الخير ، عندما يفعل ذلك فهو يتخيل مايتمناه في حياته الواقعية . « والتمني » ، كما تقول الكـاتبة ، « أمر طبيعي بالنسبة للانسـان لايقل في ضـرورته عن التنفس للحياة الطبيعية » .

كانت أماني ديفيد طيبة وقيمة أخلاقية ، فهو يريد أن يكون شجاعا وقادرا وماهرا وأن يستفيد قدر المستطاع من ظروفه ، ويتمنى عـالما عـادلا يأخـذ فيه الشخص الجرىء نصيبه من النجاح بينما ينال الشخص القاسي مايستحقه من عقاب . وتشير هيلين جاردنر هنا الى أهمية الأدب في حياة المرء موضحة كيف يجد الأمل والشجاعة من خلال قراءاته . وبهذا تكون الكاتبة قد انتقلت من قيمة الأدب كأداة للترفيه الـراقي الى الأدب وعلاقتـه بـالأخلاق ، وان كنـا لانستـطيـع الفصـل التـام بـين الناحيتين . وهي لاتعني أن الأدب يلقن القارىء درسا في الأخلاق ، ولكنها ترى أن الأدب الخيالي الذي يعطي صورا للحياة ويسجل التجربة الانسانية لابد وأن يكون مشحونا بالأفكار والمشاعر الأخلاقية ، ومن هنـا يجيء اختبار تعاطفنا وولائنا الأخلاقي . والأدب الذي ينمي معرفتنا بالعالم وبأنفسنا ليس هو ذلك الأدب الذي يهدف الى التلقين ، ولكنه الأدب الذي يرفه عنا ويبعث فينا حب الاستطلاع ويجذب عواطفنا ويشركنا في عـالم من القيم الأخلاقية عن طـريق « المشاركـة المحببة الينـا »[١١] في المخـاطـر والأزمـات والأفـراح والأحـزان الخيالية .

أما نظرة كثير من النقاد الى الأدب اليوم فهي نظرة نفعية سافرة تؤكد أهمية الأدب بقدر معاونته لنا عمليا في فهم عالمنا المعاصر مما يفسر الأولوية التي اعطيت لدراسة أدب القرن العشرين في عدد كبير من الجـامعات عـلى حساب أدب الماضي الذي لاينال حظه من الاهتمام الا اذا ظهرت قراءات وتفسيرات جديدة تربط بينـه وبين احتياجاتنا المعاصرة . وتعترض هيلين جاردنرأولا على الاهمال الذي لحق بادب الماضيوثانيا على التفسيرات الحديثة التي جعلتـه مجرد أداة تستخـدم لفهم الحاضـر والعقـل المعاصـر وتقتبس الكاتبةمن مقال[١٢] كتبـه ليونيل تريلنج Lionel Trilling الناقد الأمـريكي المشهـور ، وقد قبـل فيـه بشيء من الأسف السـاخـر

(١٠) « تجربة في النقد » An Experiment in Criticism ، ١٩٦١ ، ص ١٣١ ، ١٤٠ - ١٤١

(١١) تعبير مأخوذ من هنري جيمس انظر مقدمة الأميرة كازاماسيما The Princess Casamassima

(١٢) « في تعليم الأدب الحديث » في كتابه Beyond Culture ١٩٦٦

الاعتقاد بأن غالبية المقررات الدراسية الجامعية تفترض أن الهدف الاساسي هو « العالم الحديث » ، وأن المبرر الوحيد لأية دراسة هو علاقتها الفعلية « بالحداثة » ومعاونتها للشباب على الشعور بالانتماء والأمان في عالم اليوم . وقد أدى هذا الى تساؤ له عن قيمة دراسة الماضي في حد ذاتها ، فقال في هذا الصدد :

أليس من المحتمل أن نجد في الماضي ذلك المكان الهادىء حيث يقف الشاب لبضع سنوات على الاقل بعيدا عن عن المواقف المتنافسة وتعميمات الحاضر ، بعيدا عن المشاكل المعاصرة التي لايستطيع أن يسيطر عليها ، كما يقولون ، الاعن طريق المواقف والتعميمات ، ذلك المكان حيث يكون ساكنا ، وحيث يمكنه أن يعرف شيئا - في أية سنة بدأ بناء البارثنون ، أحداث معركة الطرف الأغر - أي شيء على الأطلاق لاتكون له علاقة بالزمن الحاضر الذي يكثر فيه اللغو والمواقف المدروسة ، أي شيء على الاطلاق فيما عدا الأشكال المتنوعة التي تأخذها الصيغ التقليدية « القلق » « والمجتمع الحضاري » « والاغتراب » . . . أعني كل مادة الدراسات الأكاديمية المبنية على الوعي بالذات الزائد عن الحد والشفقة على النفس الحديثين . (١٣)

وتأخذ هيلين جاردنر هذا الاقتباس كدليل على الفائدة العظمى التي نجنيها من دراسة أدب الماضي ، وتتلخص في أننا مطالبون عند قراءته أن نضع جانبا ، ولو لوهلة ، همومنا وتحيزاتنا وآراءنا لندخل بخيالنا في تجارب غيرنا عن طريق « المشاركة المحببة الينا » وتقول الكاتبة انها تفضل تعبير « المشاركة » على اصطلاح « التوحيد » بين القارىء ومايقرأه كمقياس لقيمة العمل الأدبي ، لأن « التوحيد » يوحي بأنانية الطفولة أما « المشاركة » فتوحي بجدية النضوج والاستجابة الصادقة الى تجربة الآخرين عن طريق قوة الخيال . وتؤكد الكاتبة ايمانها الراسخ بأن قدرتنا على الحياة الطيبة في عالمنا اليوم أكثر ارتباطا بدراسة أدب الماضي عنها بدراسة الأدب المعاصر . فهو يساعدنا على تنمية قيمنا الفردية ومقاييسنا الجمالية واكتشاف معايير ثابتة تحمينا من الوقوع تحت سيطرة الاتجاهات الشائعة ومن قبول دون تعقل وتفكير « أوثان القبيلة والسوقة » . انه يفتح أذهاننا لامكانيات الطبيعة البشرية ، وهو تجربة في الحرية الفكرية إذا ما قرأناه وذهننا خال من المآرب الشخصية ، لالنأخذ موقفا بالذات وانما « لنزن الأمور ونقدرها » . ونحن نفقر أدب الماضي ونفقر أنفسنا أيضا لوحاولنا مطابقته بالحاضر من خلال تفسيرات حديثة .

وتشير هيلين جاردنر إلى أهمية أدب الماضي في ثراء احساسنا بذاتنا . لقد تطورنا وأصبحنا كما نحن الآن نتيجة لماضينا الشخصي . وإلى جانب ذلك الماضي الذي يعود بنا الى طفولتنا فهناك ماض آبائنا وأجدادنا الذين نستمتع بالاصغاء الى ذكرياتهم . وبمرور الزمن يزداد وعينا بماض أكثر عراقة بعيد عن ذاكرة الحاضر ، وندرك أننا نتاج ذلك الماضي أيضا . وبمقارنة الأدب بغيره من الفنون نجد أنه أكثر قدرة ، كما تقول الكاتبة ، على العودة بنا الى العصور الغابرة والانتقال بمشاعرنا الى ذلك الزمن واكتشاف بعض نواح ثابتة في التجربة البشرية وسط التغييرات في العقائد والعادات والسلوك والنظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي نعيش في ظلها .

٦

(١٣) المرجع السابق ذكره ص ٤ ، ٥ - ٦ .

وتعود الفائدة من نشر المعرفة بالماضي وتفهمه من خلال الأدب ليس على الفرد فقط وأنما على المجتمع بأسره الذي يشعر بكيانه وذاته وتماسكه بطريق الأدب . انه يبعث في المواطنين الوعي بقيم معينة ومواقف مميزة تجمع شملهم وتوقظ فيهم الشعور بالانتماء . وتستدل هيلين جاردنر على حاجة المجتمع إلى التعرف على ماضيه من خلال أدبه برغبة بلاد أفريقيا النامية في الحفاظ على أدبها المسموع بتدوينه ، فمن الواضح أنه لا علاقة بين أدبهم القديم ومشاكلهم الحالية الخطيرة ، ومع ذلك فالارتباط وثيق بين ذلك الأدب وشعورهم بالذات وبمكانتهم كمجتمعات انسانية .

وفي نهاية الفصل تتحدث الكاتبة عن معنى الأدب بالنسبة لها شخصيا . فقد نمىَّ فيها القدرة على التعبير عن النفس وولد فيها الاحساس بالارتقاء بقدرتها الطبيعية والشعور الصافي بالنشوة ونقاء الحس الأخلاقي ، ودربها على التأمل في العلاقات الانسانية وعلى التمعن في الحكم . وقد وفر لها الشعر بالذات أعمق متعة وأكبر عائد ، فهي تشعر عندما تقرأ لكبار الشعراء بوفرة الحياة وبواقع وصلابة العوالم التي يبتدعونها وبصدق تجربتها عن نفسها وعما حولها . انهم في نظرها « أساتذة الحكمة والفصاحة » الذين يجددون في القارىء في كل مرة يلجأ اليهم احساسه بالحياة وبجمالها . وهم بالاضافة إلى كل هذا « يروضون القلب والضمير » . ولاتدع الكاتبة في أذهاننا مجالا للشك بعد ذلك في قيمة الأدب لحياتنا .

ولاتدعى هيلين جاردنر أن الأدب يهدينا الى طريق الخلاص أو أنه يرتفع بدارسية الى مستوى أخلاقي أرقى مما يصل اليه دارسو غيره من المواضيع ، أو أن دارسي الأدب أكثر اتزانا من غيرهم . ومع ذلك فهي لاتعتقد أن تأثير الأدب الاخلاقي سلبي ، وان كانت تجد صعوبة في تعريف فائدته الاخلاقية بدقة .

وبهدين الفصلين ينتهي الجزء النظري من الكتاب وتنتقل في بقية الفصول الى الناحية التطبيقية في النقد الجديد » وموقفه من الأدب .

* * *

وفي الفصل الثالث وعنوانه « شكسبير ومسرح المخرجين » تعطي هيلين جاردنر مثلا للتدخل في النص الأدبي بالنظر الى الدور الهام الذي يلعبه المخرج اليوم ، وخاصة في مسرحيات شُكسبير ، باخضاع النص المسرحي لمفهومه العام لموضوع المسرحية ومشاهدها . وشخصياتها . وتجد في سيطرة المخرج التامة على المسرح الحديث مثلا واضحا للاتجاه نحو عدم التقيد بالنص الأصلي واهماله لصالح التفسير الشخصي . وقد طرأت تغييرات كثيرة على اخراج شكسبير عبر العصور نتيجة لتطور شكل المسرح نفسه والاختلاف في الجمهور والتنوع في فن التمثيل . ولكن في القرن العشرين أصبحت التغييرات في كثير من الأحيان جذرية بالنسبة لفهم المسرحية نفسها نتيجة للدراسات الشكسبير التحليلية والنقدية التي قدمت للمخرج تفسيرات لاحد لها للمعاني التي أرادها شكسبير مما تسبب ، في رأي هيلين جاردنر ، في تحوير للمسرحيات اصبحت معه بعيدة عن رؤ يا الكاتب الأصلية .

وتتساءل الكاتبة عن السر في عدم اهتمام شكسبير بمراجعة نصوص مسرحياته ونشرها كما هو متبع مع الأدباء الكبار . فوجدت أن الجواب قد يكون في اعتقاد شكسبير أن المسرحيات هي اساسا نصوص كتبت لتمثل على خشبة المسرح ، فان قدر لها البقاء فسيكون ذلك من خلال المسرح الحي . ولعله لم يخطر على باله أنه سيجيء اليوم الذي يقرأ فيه الناس مسرحياته كما يقرءون الشعر والخطب الدينية ليتأملوا معانيها . وتقول هيلين جاردنر ان مجرد التفكير في شكسبير وهو يحرر مسرحياته

ومراجعتها ، كما فعل معاصره بن جونسون Ben Jonson ، من الصعب تصوره . فقوة ابداعه وطاقته الخيالية وقدرته اللغوية المتدفقة لاتتفق مع ماتتطلبه مراجعة النصوص من صبر وأناة . وتؤكد الكاتبة أننا عندما نقرأ شكسبير اليوم يجب ألا ننسى أن مانقرأه ماهو الامسرحيات كتبها أصلا لجمهور المسرح للترفية والاثارة وتحريك المشاعر .

وتوضح هيلين جاردنر الاختلاف الكبير بين قارىء المسرحية ومشاهدها؛ فالقراءة تجربة خاصة يمر بها القارىء على انفراد ، وأعظم مكافأة ينالها وهو متمثل أمام النص هو أستيعاب كل ماتتضمنه اللغة المكتوبة من ثروة . فهو يستطيع أن يتوقف أمام الكلمة متى أراد أن يتأمل في معناها أو في استخدامها ، كما يستطيع أن يقاوم حركة المسرحية الدافعة الى الأمام بأن يقلب الصفحات الى الوراء أو أن يثب الى الأمام في بحثه عن اصداء وتقابلات بين مشهد وآخر أو بين حوار وآخر . ويمكنه أن يركز على شخصية واحدة من خلال المسرحية كلها ليكشف عن سيكلوجيتها كما تبدو من أفعالها وأقوالها . ولكن ، كما تقول هيلين جاردنر ، يجب أن نعود بعد كل هذا الى المسرحية من جديد لنستجيب اليها كمشاهدين كما أراد لنا المؤلف أن نستجيب . فعلينا أن ننساق مع قوة المسرحية الدافعة بأن نترك العنان لخيالنا ونسبح معه في اتجاه حركة المسرحية مستجيبين لكل مايصادفنا في الطريق ليس باعتباره أجوبة لمشاكل ستحل عند نهاية المسرحية ولكن كاسهام في تجربة نعيشها في الخيال حتى النهاية عندما يتكشف لنا كل شيء . وسنجد سواء كقراء أو كمشاهدين متى استسلمنا لايقاع المسرحية في سرعتها وبطئها ، في سكونها وهدوئها وفي ثورتها وعنفها ، وسنجد بعد أن أثرينا فهمنا بقراءاتنا أن هناك بعض « البساطات الأصيلة الأولية » التي تتبقى معنا من تجربتنا الأولى للمسرحية . وهذا هو الأساس الذي اعطى مسرحيات شكسبير حيويتها على المسرح طوال أكثر من ثلاثة قرون . ولكن قد يختفى هذا الأساس تحت طائل التفسيرات المفروضة على الاخراج الشكسبيرى الحديث .

وبعد أن تتناول الكاتبة التغييرات العديدة التي طرأت على اخراج مسرحيات شكسبير عبر القرون تتوقف عند المرحلة الحالية التي تلت المرحلة الكلاسيكية (الفترة من العشرينات الى الستينات) والتي اجتمع فيها المسرح الشكسبيرى والدراسة الشكسبيرية ، وفي نهاية المرحلة الكلاسيكية بدأ ظهور « مسرح المخرجين » الجديد أمثال تيرون جاثري Tyrone Gutherie بيتر بروك Peter Brook صاحب اخراج مسرحية تيتس اندرونيكوس (١٩٥٥) المبهر .

اعتمد « مسرح المخرجين » على الدراسات الشكسبيرية النقدية التي قدمت تفسيرات جديدة للمسرحيات كتبها نقاد حديثون غالبيتهم جامعيون بل ان كثيرا من المخرجين أنفسهم جامعيون متخصصون في الأدب الانجليزي . ويلاحظ في الأخراج الحديث بعض التحوير والاضافات والاستقطاعات والتنوع في أسلوب التمثيل وفي التقديم الذي أصاب مسرحيات شكسبير منذ البداية لتتفق مع المتغيرات المسرحية . ويشترك « مسرح المخرجين » مع المسرح منذ عصر شكسبير الى نهاية القرن التاسع عشر في موقفه من النص وعدم التقيد به تماما ، ولكن الهدف من ذلك مختلف . فلا يجد المخرج الحديث حرجا من الاستغناء عن اجزاء كبيرة من المسرحية أو من اضافة بعض المشاهد وعرض أمور تتناقض تماما مع الحوار أو مُتَضَمَّنُ المشهد لتتمشى مع تفسير نقدي بالذات . أو أنه يفرض وحدة مصطنعة على المسرحية اما باخضاع كل ما يحدث فيها الى « تيما »

واحدة مسيطرة أو بتصوير دوافع الشخصية المحورية على نحو سيكلوجي مبسط تتفق معه كل أقواله وأفعاله . ومعنى هذا عدم احترام النص الأصلي مما يثير الشك في صحة المنهج المتبع في تفسير الشخصيات كما تبدو على المسرح . وتقول هيلين جاردنر ان تجربتها مع « مسرح المخرجين » خلال خمسة عشر عاما قد أكد شكوكها . فبحث الناقد عن تيما واحدة متسلطة عن طريق تحليل الصور أو بالاشارة الى المفاهيم الفلسفية أو الدينية أو السياسية الاليزابيثية ، واكتشافات جديدة في الحبكة الثانوية والمعانى التى تتخلل الكلمات ؛ كل هذا فيه عدم انصاف لحيوية الشخصية المسرحية في تفاعلها مع الأخرين وفي تجربتها لعالمها وفي اجتذابها المشاهد .

وفي هذا الاتجاه نحو التجزيء والتجميع ، الهدم والبناء ، سعيا وراء معان ونماذج جديدة في مسرحيات جيدة في مسرحيات شكسبير يظهر التأثير السيء على الاخراج . وتعطي هيلين جاردنر مثلا لذلك بمسرحية رتشارد الثاني التي أخرجها جون بارتون John Barton فهبط بعمل جميل يحرك المشاعر الى مستوى « تسلية » مسرحية بأن فرض على تيما المسرحية وبنائها مفهوما مبسطا للغاية . فجاء الاخراج في صراع على طول الخط مع المسرحية في محاولة لاخضاعها لتيما عامة مستقاة من نظرية مجردة ، كما كان الاخراج في صراع معها بسبب دور البطل الذي شوه ليتفق مع الفكرة المسيطرة على المخرج لشخصية خاوية مظهرية .

وتعيب هيلين جاردنر على مثل هذا الاخراج أنه غير أمين للأصل بل تعتبره كاريكاتورا للمسرحية وشخصياتها ، ومن ثم فلا يمكن أن يحرك في المشاهد مشاعر الأسى ولايبعث فيه الشعور بقيمة شخصية رتشارد الثاني كما صورها شكسبير كتجسيد لتلك التيما الانسانية البدائية للسقوط من علو شاهق . وتتساءل : « لماذا أصبحنا نخاف من التعبير عن مشاعرنا ؟ » . وتنهى الفصل بالأسف لهذا البحث المستمر عما « وراء المسرحية » دون المسرحية نفسها ، والذي قضى على قدرة المسرح الفريدة على جذب تعاطفنا وتعميقه وتنقيته .

●●●

تنتقل هيلين جاردنر في الفصل الرابع وعنوانه « القراء والقراءة » الى الدور المبالغ فيه الذي يلعبه الناقد والقارىء في عالم الأدب اليوم . وتعترض على قول كينيث بيرك Kenneth Burke بأن « المثل الأعلى للنقد هو استخدام كل الوسائل المتاحة » لأن هذا المثل الأعلى ليس فقط صعب التحقيق ، بل انه غير مرغوب فيه . ومعناه أن الناقد سيكثر من الاقتباسات والاشارات والدلائل التي يثبت بها كل نقطة تخطر على البال مهما كانت مساهمتها ضئيلة في الهدف الأساسي للنقد ، وهو مساعدة القارىء على فهم أعمق للنص واستمتاع أكبر به . فمن رأي الكاتبة أن الناقد يجب أن يكبح جماحه ويحد من استعماله لأساليب النقد ومناهجه العديدة حتى لايضيع النص وسط المعلومات التي لاتنتهى عن الكاتب وأعماله وظروف حياته وأحداث عصره واهتماماته .

وتقدم الكاتبة الأستاذ ستانلي فش Stanley Fish في كتابه « شعر جون سكلتون » (١٩٦٥ John Skelton's Poetry كمثل للاتجاه السليم في نقد الشعر . فقد اعترف بأن القراءة المرضية للقصيدة تعتمد جزئيا على الوعي بما نسميه « نسيج التاريخ » ، ولكنه حذر من خطورة ضياع القصيدة وسط ذلك « النسيج » . وقد شكا فش مما حدث لسكلتون منذ أحياء شعره في الثلاثينات ودار حوله العديد من الدراسات . لقد أصر على أن مكان قصائد سكلتون هو

ذهن الشاعر ، واختلف مع النقاد الذين رفضوا اعتبار شعره وثيق الارتباط بـه هو بـالذات . وهـاجم النقاد الذين قدموا للقراء سكلتون رجل الدعايـة السياسيـة وصـوت عصره ودارس التقـاليـد ، وأهملوا سكلتـون الشاعر الذي واجه المصادمة بين مثله والواقع المنفر على نحو فريد تاريخيا وشخصيا . وينتهي فش الى أن « النقد الأدبي طفيلي ، ويخفي النقاد أحيانا وعيهم بهذا الاعتماد على الشاعر بانكار ضمني لوجوده » .

ولكن الأستاذ فش لايثبت على رأيه في كتابه « المفاجأة من الخطيئة : القاريء في « الفردوس المفقود » ١٩٦٧ Surprised by Sin : The Reader in 'Paradise Lost' حيث يأخذ اتجاها جـديدا في النقـد وتختفي القصيدة من ذهن الشاعر متنقلة الى مركز جديد في « ذهن القاريء » الذي لم يعد فقط مرجع القصيدة وانما موضوعها أيضـا . فيتحدث عن الشـاعر ملتـون Milton من زاوية واحدة وهي زاويـة المعلم الذي وضع لنفسه « برنامجـا اساسـه التحرش بـالقاريء » . بهدف « اقلاقة ليرغمه على التشكك في قيمة استجاباته » ولذلك يجب أن ينصب اهتمامنا في رأي فش على علاقة القاريء بالعمل الأدبي . ومنذ ظهور هذا الكتاب كثر حديث النقاد عن القاريء واستجاباته وتجاربة . وليس هذا الاتجاه جديدا بل انه يرجع الى رتشاردز في « مبادى النقد » الذي رأي أهمية الشعر في قدرته عـلى تحريـك المشـاعـر وبعث مـواقف معينـة في القـاريء . فمعنى القصيدة لايهم كثيرا ، ومن السهل على أيه حال « متابعة التيـار الفكري » الـذي تنحصـر أهميتـه في أنـه مجـرد « وسيلة » . وهـذه النـظريـة ضـد الاتجـاه التـاريخي والنصي في النقد ، ولكن هيلين جاردنر تجد فيها ناحية ايجابية عند رتشاردز وان كان اتباع « النقد الجديد » قد أهملوها ، وهي تأكيـد دور الشعر في مخـاطبة المشـاعر واستجابة القاريء العميقة له . أما الناقدان ومسـات وبيردزلي Wimsatt and Beardsley فقد هاجما رتشاردز واعتبرا نظريته « قياسا عاطفيا باطلا » لأنه خلط فيها بين القصيدة ونتائجها ، أي بين ماهيتها وتأثيرها . فالنظرية التي تبدأ بمحاولة استخلاص مقاييس للنقد من خلال تأثيـرات القصيدة النفسيـة على القـاريء تنتهي بـالانطبـاعية والنسبيـة . وتكون النتيجـة ، كـما قـال النـاقدان ، أن القصيـدة تكـاد أن تختفي كمـوضـوع للأحكام النقدية المحددة . وقد أقر فش أنه احتضن هذا « القياس العاطفي الباطل » في النقد ، بل وانه قد تعداه عندما أكد أن هدفه هو القضـاء على مفهـوم القصيدة كشيء في حد ذاته .

أما القاريء في نظر فش فيجمع بين نواح متعدده . انه القاريء « المؤهـل » الذي أشـار اليه ملتـون ، أو القاريء « العالم » الذي يمتلك قدرات لغوية وأدبية ، ويمتاز بخلفية سياسية وثقافية وأدبية يرجـع اليها أثنـاء تجربته في القراءة . وقد يبدو لأول وهلة أن فش ينتمي الى مدرسة « تاريخ الفكر » القديمة ، ولكنه في الواقع لايستخدم التوثيق ليؤكد صحة استجابة القاريء للنص أو للتعمق في هذه الاستجابـة أو اثرائهـا أو التشكيك فيها ، وانما يستخدمه ليسـاند نـظريته التي ظهـرت في دراسته لملتون ، ثم طورها لتشمل جميع أنواع الأدب في مؤلفـه « الأدوات المستهلكة للذات » Self / Consuming Artefacts وتتلخص هذه النظرية في أن هنـاك طريقتين لتقـديم الأدب : الأولى « بـلاغيـة » Rhetorical وتقدم للقاريء من خلالها الأراء التي يؤمن بها ، وفيها نوع من التزلف له بتأكيد أن « تصوره للعالم صحيح وأسلوبه في التفكير مـرض » ، والثانيـة « ديالكتية » Dialectic « مقلقـة » لأنها تتطلب من القاريء « بحثا شاقا وفحصا دقيقا لكل ما يؤمن به في حياته » وهدف الطريقة « الديـالكتية » تغيير القاريء حيث ينتقـل من الأسلوب الطبيعي للفهم المبنى عـلى

الاستطراد أو العقل الذي يعمل عن طريق تمييز الذاتيات الى الأسلوب المبنى على « عدم الاستطراد واللاعقل » في عالم « تذوب فيه الأشياء وتختفي منه الحدود ويختلط الكل في وحده شاملة » . ويصبح العمل الأدبي مستهلكا لذاته من زاويتين ، فهو يحطم في النهاية بناءه العقلي كما يهدم ذاتية القارىء عندما يخضع نفسه لهذه العملية التطهيرية المهينة .

وهجوم هيلين جاردنر على نظرية فش ليس هجوما نظريا وانما تتناول بالتحليل والنقد تطبيق فش لنظريته على خطبة جون دن John Donne الدينية ، وعنوانها « مبارزة الموت » Death's Duell ، والتي يرى فيها مثلا للعمل « المستهلك لذاته » المبنى على المنهج « الدياليكتي » . أما هيلين جاردنر في الاقتباس الذي تحلله من خطبة دن مثالا للأسلوب « البلاغي » الذي اشتهر به دن كشاعر وامتدحه كوسيلة لتحريك المشاعر الى جانب دفاعه عن العقل . وتستخدم الكاتبة في نقدها المنطق ومعلوماتها عن ظروف الشاعر وعصره عندما كتب الخطبة لتثبت قصور فش في نقده . وتضيف هيلين جاردنر التي وجهت جهودها ، وأمضت من وقتها الكثير ، في أبحاثها عن دن « ان قراءاتي لخطب دن تجعلني أعتقد أنه من غير المحتمل أن ينشغل دن في خطبته الأخيرة في ابتداع جمل يستحيل متابعتها وفهمها ويكون الغرض فيها مجرد تمرينات في عدم الجدوى . كما أنه من غير المحتمل أن يضع خطة لخطبته ثم يهدمها حتى ينتهي به الأمر الى « سلب مستمعية من أيه مبادرة مبنية على العقل والارادة » . والنماذج التي يكتشفها فش في « مبارزة الموت » لاتتضمن ، كما يقول ، « محاولة لقلب ادعاءات الخطبة الدينية فقط ، وانما أيضا ادعاءات أولئك الذين يبدون استعدادا لفهم الخطبة والوصول الى خلاصة الحقيقة . وتعارض الكاتبة هذا الرأي فهي على أتم استعداد لفهم الخطبة ولاتعتقد أن مستمعيها عام ١٦٣١ ، حين قرأها عليهم دن ، أخفقوا في الاستجابة لها عقليا وعاطفيا . ولاتشك الكاتبة في أن الأثر الذي تركته الخطبة على مستمعيها انما يرجع الى إيمان دن العميق والى تجربته في الحياة ومعرفته بالقلب الانساني ، كما يرجع الى موهبته كشاعر مبتدع ذي خيال واسع على التحكم في ايقاع الحديث وحركته . وبهذا ينقل دن الى مستمعيه عن طريق « الفصاحة السماوية » الرسالة التي كلف بها مستخدما الأسلوب « البلاغي » الذي يقرب الغيبيات الى الفهم والمشاعر .

وتستدل هيلين جاردنر على عقم نظرية فش في النقد بفشلها في أن تترك في القارىء أي أثر للخطبة ، بينما لم تشكل الخطبة نفسها أية صعوبات على المارة الذين توقفوا ثم جلسوا على سلم كاتدرائية « سان بول » في لندن ليستمعوا يتذوق وفهم الى أحد كبار الممثلين الانجليز وهو يقرأ منتخبات من خطب دن الدينية عام ١٩٧٢ بمناسبة مرور أربعمائة عام على مولد الأديب الكبير .

●●●

وتعرض هيلين جاردنر في الفصل الخامس وعنوانه « السرد والرواية » للنقد الروائي الذي احتل مكان الصدارة في الخمسينات والستينات . وأيا كان النقد سواء في الشعر أو الرواية فقد اتصف بالتجريد عن الواقع وانحصر اهتمامه في مفهوم عام للقصيدة أو الرواية متجاهلا التنوع الفني الذي ظهر في هذين الشكلين الأدبيين على مر العصور والذي يرجع الى طبيعة الحياة المتغيرة التي يحياها الفرد تحت ضغوط شخصية وعامة . وكما اتجه نقاد الشعر الى اكتشاف تعدد الابهام فيه والمتناقضات والتركيبات المتشابكة وأنماط

الصور والشروح والتفسيرات التي لانهاية لها ، فقد اتجه نقاد الرواية أيضا الى تبيان أوجه الشبه الغيبية بين أشياء هي في ظاهرها مختلفة تماما ، فأصبحت النموذجية والنمطية والتجريد شغلهم الشاغل .

وتتناول الكاتبة نقد فرانك كيرمود Frank Kermode الروائي كممثل واضح للاتجاه الحديث . وتصف سلسلة محاضرات « تشارلز اليوت نورتون » التي القاها في هارفارد والتي نشرت عام ١٩٧٩ في كتاب عنوانه « أصول السرية في تفسير السرد » - The Genesis of Secrecy - on the Interpretation of Narrative وفيها يدخل كيرمود مجال النقد الانجيلي متناولا مشاكل تفسير « انجيل مرقص » - تصفها بأنها بارعة .

وقد سبق أن هاجمت الكاتبة علماء الدين الحديثين ونقاد الأدب لسيطرة فكرة النموذجية على عقولهم لأنها تضعف من قوة « الأناجيل » الحقيقية كما تضعف أيضا من قوة الأدب العلماني . وكان كيرمود متفقا مع الكاتبة في مقاله « أبنية الرواية (١٩٦٩) » The Structures of Fiction عندما رفض فكرة اخضاع الرواية لنباء مركزي محدد يمكن عزله باعتباره أساسيا . وبالرغم من اعترافه بأن التحليل البنائي هو المنهج الحديث المفضل في وصف الرواية ونقدها الا أن « شعورا قويا كان ينتابه بأن الرواية شديدة المقاومة لهذا المنهج مهما قيل في شأن الأنواع الاخرى من السرد الخيالي » .

وفي محاضراته بعنوان الكلاسيك The Classic اتخذ كيرمود موقفا نقديا آخر ، وأنكر أن القارىء يستطيع أن يحتفظ في ذهنه بالافتراضات الثقافية المعاصرة للكاتب عندما يقرأ النص ، واعتبر أن احتمالات التفسيرات لانهائية . وقد أعجبت هيلين جاردنر من براعة تفسير كيرمود « لانجيل مرقص » في أصول السرية لما يدل عليه من نشاط فكري ، الا أن اتجاهه ونتائجه السلبية قد أديا بها في النهاية الى الشعور بالخيبة ، وبدا لها نقده عملية ذهنية تفتقر الى المعنى .

ويقوم اعتراض هيلين جاردنر على أساس أنه على الرغم من اقرار كيرمود بأن « الانجليل » عمل مؤلف بالذات الا انه قد جرده من ذاتيته وتناول « الانجيل » بالنقد كمجرد مثل لقوانين سرمدية تحكم تطور السرد أياكان نوعه وتخلى عن فكرة امكانية الوصول عن طريق النقاش المنطقي الى بعض الحيقية وان لم تكن كلها ، والقصور في نظر الكاتبة ينحصر في اعراض الناقد عن البحث عن المعرفة والحكم الصحيح في سبيل تعقب معني خفي يبقي الى الابد في طي المجهول ، وقد لايكون له وجود على الاطلاق .

ويبدو أن اهتمام كيرمود الأساسى بتطور شكل السرد الروائى وتفسيره قد حجب عنه الاهتمام بالرواية نفسها أو بأحداثها المحورية سواء أكانت واقعية أو خيالية . وقد يرجع ذلك الى وعى كيرمود الحاد بوضعه هو فى العصر الحديث وبما يشعر به ويفكر فيه كواحد من أبناء عصره ، وكأن هذا قد شككه فى امكانية وصول الباحث الى مفهوم متكامل للظروف التاريخية التى أحاطت بكتاب الماضى وغذت كتاباتهم . وعلى الرغم من أنه يشير من آن لآخر الى المجتمعات المسيحية ويوعز بأن الاختلافات فى « الاناجيل » الأربعة . . تعود الى اهتمامات واحتياجات للجماعات التى من أجلها كتبت « الأناجيل » والى ميول الايفانجيليين أنفسهم ، فانه يكرر أنه من الاستحالة التوصل الى التفاهم الضمنى الذى كان يجمع بين المؤلف وقرائه فى الماضى . ولذلك

فيجب أن نتناول « انجيل مرقص » باعتباره مثلا « لما يجب أن يكون عليه الأدب فى نظرنا » . ومعنى ذلك أن نتجاهل الحقائق التاريخية الملتصقة بـه والسر المتضمن فيه ، وأن نجد فيه مثلا للنموذج الروائى ومتناقضاتـه وتشابهاته النمطية التى يمكن تلخيصها فى نهاية الأمر فى « رسم توضيحى أو فى معادلة جبرية دون اللجوء الى استخدام الكلمة » . وتتساءل الكاتبة هنا عما اذا كانت قد اخطأت فى أخذ النقاش الذى بنى عليه كتاب كيرمود مأخذ الجدية ، وعما اذا كان كيرمود فى الواقع انما يريد الكشف عن عبث « النقد الجديد » فى محاولته الاحتفاظ بنقاء النقد الأدبي بعزله عن التاريخ وأحكام العقل .

ومن أهم مـا يعيب نقد كيرمـود ، فى رأى هيلين جاردنر ، تجاهله لأنواع السرد المختلفة . فالسرد ايا كان نوعه يتولى تفسير الأحداث سواء أكانت أحداثا واقعية أو خيالية ، ويلجأ الى اختيار التفاصيل الهامة ويقدم صورا لأفعال وسلوكيات مختلفـة . وعلى هـذا الأساس يمكن وصف أى سرد بأنه خيالى . وهنا ينتهى وجه الشبه بين « انجيـل مرقص » مثـلا وروايـة من روايـات هنـرى جيمس ، فلا يمكن مقارنة الروائيين الابداعيين بمرقص والحكم عليهم جميعا بنفس المقاييس . ان هنرى جيمس لا يحده فى كتابته الا التأكد من اثارة اهتمـام القارىء واقناعه باحتمال الحقيقة الخيالية لروايتـه وشخصياتهـا مسترشدا فى ذلك بضمير الفنان . أما كـاتب « انجيل مرقص » فهو مقيد فى سرد روايته بما انتقل اليه عن طريق الشفـاه وتنتقد هيلين جـاردنـر عـدم تقـديـر كيـرمـود للاختلاف الكبير بين هذين النوعين من السرد وضرورة الاختلاف فى تناول النـاقد لهـما مع مـراعاة الأهـداف والظروف المحيطة بالراوى .

ومن القصور الذى تجده هيلين جاردنـر فى معالجـة كيرمود « لانجيل مرقص » ، الى جانب محاولة اخضاعه للنمطية والنـوذجية ، غيـاب الاستجابـة الأدبية لهـذا العمـل . فبصرف النـظر عن جميع المسـائل التـاريخية ولأصـوليـة التى أثيـرت حـول النص والاستفسـارات الشرعية التى حاول « النقد الرفيع » الاجابة عليها فان أهم ما يمكن أن يقال عن « انجيل مرقص » ، فى رأى الكاتبة ، أن النص عمل أدبي راق ، وبقدر ما فيه من اصداء ميتافيزيقية فانه لا يتصور عالما خياليا جامحا وانما يقدم للقارىء نساء ورجالا من عالمنا الواقعى الذى يعج بالحركة والحياة والـذى يأخـذ قالب حكـايات قصيـرة تتناول الحياة اليومية العادية . ولكن التحليـل النقدى النمـوذجى لا يتعـرض لتصـويـر « انجيـل مـرقص » للتجربة الانسانية . والأمر الذى نحن بصدده هنا هو مسألة علاقة الأدب الابداعى بعالم العقـل وبالضمـير الانسانى ، وهو الذى ترتبط فيه حياتنا الروحية والعقلية بعلاقتنا مع بنى البشر ، أى بوجودنا الأخلاقى . فكيف يتجاهل النقد هذا ؟

وتنتقد الكاتبة وصف كيرمـود للأمثـال فى « انجيل مرقص » بأنها الغاز يجب أن تحل ، بل وأن « الانجيل » نفسه لغز قد يخفى سرا للخاصة . أما هيلين جاردنـر فتفضل كلمة « مشابهات » لأن هـذه الأمثال فى رأيهـا أقرب ما تكون الى التشبيه فى الأدب منها الى اللغز الذى يتطلب حلا والذى ينتهى اهتمامنـا به متى وصلنـا الى الاجـابة الصحيحـة . وسواء استخـدم كيرمـود كلمة « لغز » أو « سر غامض » فان مثل هذه الكلمات توحى بالأهمية الزائدة عن الحد التى يعطيهـا فى نقده لعملية التفسـير ، وهـذه الأهميـة هى التى تدفعـه الى النتيجـة المتشائمة بأن « الكتب مثل العالم متعددة على نحو يبعث على اليأس ، وهى مخيبة الى أبعد الحدود » .

وتثير هذه النتيجة عجب الكاتبـة ، وتتساءل : كيف ينتهى اليها شخص أمضى حياته فى قراءة الأدب

ودراسته ؟ . ان من متع دراسة الأدب وتدريسه أيضا ، كما تقول هيلين جاردنر ، استحالة « سبر اغوار الكتب الأدبية » . ولو كان الوصول الى تفسير مرض لمعنى النص الابداعي ممكنا لفقد النص أهميته للقارىء . واذا كان مقدرا للمؤلف الأدبي أن يحتفظ بسيطرته على خيال القارىء فلا بد وأن يفلت منه المعنى فى كل مرة . ان المفسر يستطيع أن يلقى بعض الأضواء على النص ، ولكنه لن يكون أبدا فى يوم من الأيام سيده .

ان النص الأدبي هو الأساس وسيكون كذلك دوما . وهذا مارمت هيلين جاردنر الى اثباته بعد أن أشارت فى هذا الفصل أيضا الى الاتجاهات النقدية العديدة اللغوية منها والاجتماعية وغيرها من الدراسات الدخيلة على الأدب . وهى وان كانت لا تعارض فى تطبيق مناهج جديدة فى النقد الا أنها تؤكد أن الناقد يجب أن يكون واعيا بحدود امكانية التطبيق فهدفها الدفاع عن الأدب الابداعى وصيانته من طغيان الدراسات الاخرى الغريبة عليه التى تهدد بطمس معالمه .

●●●

وتتناول هيلين جاردنر فى ملحق كتابها موضوع السيرة الأدبية الذى حاز قبول القارىء فى الآونة الأخيرة وازداد انتشاره ، مما دعا كثيرا من الكتاب الى مناقشة مكانته فى الأدب والتساؤل عما اذا كانت السيرة الأدبية أدبا أم صنعة . وقد عرف روبرت جيتنجز Robert Gittings ـ كاتب سيرة كيتس المشهورة ـ عرف هذا الشكل بأنه « الشعر ذو الضمير » متفاديا بهذا التعريف ، كما تقول الكاتبة ، ذكر ما هو أهم بكثير من الناحية الشعرية أو الروائية فى السيرة وهو الناحية « التأريخية » فقد يستخدم كاتب السيرة الاساسية الشعرية أو الروائية ، ولكن عليه أن يستعين قبل كل شىء بمهارات المؤرخ متسما بضميره وأمانته ، ان للسيرة الأدبية أصولها وقواعدها ، وأساسها الحقائق التى يمكن اثباتها والتأكد من صحتها وكاتب السيرة ملتزم بالحقيقة الواقعة وبتسجيل موضوعى للأحداث التى مرت بصاحب السيرة . وأهم الأحداث فى حياة الأديب هى انتاجه لأعماله الأدبية ، وهى الدافع الأساسى لكتابة سيرته . فمن كان يهتم بكتابة سيرة شاب بدأ حياته كطالب طب مثل جون كيتس ، ثم ترك مهنة الطب ليصبح كاتبا ، ومات مسلولا ولم يتجاوز السادسة والعشرين من عمره ، من كان يهتم بمثل هذا الشاب لو أن اشعاره كانت عديمة القيمة ؟ غير أن الكاتبة بدأت تشعر مؤخرا أن السيرة الأدبية التى تهدف الآن الى تقديم « الرجل الحقيقى » اما « بإيجاد أسباب خارجية مقنعة تفسر احداث حياته الداخلية » ، كما قال جيتنجز ، واما بالمضى بنا من « أعمال الأديب الى الرجل نفسه ، أو من القناع الى الوجه والعقل والوعى وراءه » ، كما قال ليون ادل Leon Edel كاتب سيرة هنرى جيمس ، بدأت تشعر بأن مثل هذا الكاتب الحديث لا يعطى خيال الاديب الابداعى حقه من الأهمية .

وتشير هيلين جاردنر الى البعض الذى يكنه الأديب لكاتب السيرة ، وهو يفوق بكثير كرهه للناقد . فبينما أن الأديب قد يشعر بشىء من الاحتقار للناقد الذى يفشل فى فهم كتاباته وتقديره لها ، فانه يخشى كاتب السيرة ويخاف الوقوع تحت رحمته بعد موته ، بدليل أن هنرى جيمس طلب من مراسليه التخلص من جميع خطاباته بالرغم من أنه تعمد ، وهو يكتبها ، أن يخفى أكثر مما يكشف عنه . وقد عبر هنرى جيمس فى بعض روائعه القصيرة مثل « أوراق أسبرن » The Aspern Papers و « الشىء الصحيح حقا » The Real Right Thing « وسيردومينيك فراند » -Sir Domi

nick Ferrand عن مقتـه لفكرة السيـرة الأدبية . « فالشيء الصحيح حقا » هو أن نترك حياة المؤلف جانبا وأن نكتفى بقراءة أعماله .

وتتساءل الكاتبة عن السر فى اعتراض الأديب على كتابة سيرة حياته بينما لا يمانع فى ذلك السياسى أو الممثل أو القاضى أو الجندى وغيرهم من الطوائف الأخرى . وتعتقد أن حياة الأديب التى تفتقر الى الاثارة قد تكون سببا من الاسباب . ففى حياة السياسى الـذى يلعب دورا فى الحياة العامة من الاثارة والاهمية ما يجعلها فى حد ذاتها مادة غنية دون أن يتعرض الكاتب لحياته الخاصة أو على الأقل دون أن يتمعن فيها . أما فى حـالة الأديب فليس فى حياته العامة المتمثلة فى اعماله الادبية ما يقابل الاثارة التى تتسم بها حياة السياسى مثلا . والخطورة هنا أن يعرض كاتب السيرة عن أهم انجاز فى حياة الأديب والظروف المحيطة به ، ويتوغل في صغائر الأمور المتعلقة بحياته الخاصة ، مركزا بحثه فى الكشف عن « الرجل الحقيقى » . وهـذا يضعـف استـجـابتـه « لـلذات الثـانيـة » ، كـما سمـاهـا ادوارد داودن Edward Dowden ، وهى التى يتعـرف عليها القـارىء من خلال مؤلفات الاديب والتى تبقى فى ذهنه بعد قراءتها . وهذه « الذات الثانية » أكثر صلابـة من أية شخصيـة عادية كما أنها أقل تحفظا ، « وتختفى وراءها فى الظلال الشخصية التاريخية الحقيقية فى أمان من النقد والأعين الثاقبة » ، وهى الذات ، كما تقول الكاتبة ، التى يريد الأديب من قارئه أن يتذكرها . ومن الاشياء التى يخشاها الأديب أن يفسر كاتب السيرة مؤلفاته من خلال المفهوم الذى توصل اليه « لأسطورة حياته » ، وأن يفقر أدبـه بـاعتباره وسيلة عـلاجية تسـاعـد عـلى حـل مشـاكله النفسية ، أو أن يربط بين الأعمال الأدبية وبين أحداث ومواقف قد تفسر نشأة الأعمال ولكنها لا تفسر ماهيتها .

وأخيرا فالأديب لا بد وأن يخشى تشويه كتاباته عـندما يتناولها كاتب السيرة على أنها محاولة غير أمينـة لاخفاء حقيقة فى حياته يكون الكاتب قد اكتشفها . والواقع أن هذا الكشف الذى قدمته هيلين جاردنر لمخاوف الأديب من السيرة الأدبية ما هو فى الواقع الا نقد للأساليب التى يلجأ اليها كاتب السيرة عندما يستخدم كتابات الأديب كوسيلة تعينه على الوصول الى « الرجـل الحقيقى » ، وهى أساليب غير مشروعة لأن للأدب الابداعى كيانه المستقل ووجوده الذاتى الذى يجب ألا يتعدى عليه كاتب السيرة .

ومع ذلك تؤكد الكاتبـة أهمية المعلومـات الخاصـة بتفاصيل الحياة فى السيرة الأدبية لأن القصيدة أو الرواية فى نظرها أيضا ، كما سبق أن رأينا ، « إنتاج تاريخي » ظهر فى زمن ومكان محددين . وعلى الرغم من أنها ذات مستقلة ، أى أن لهـا وجـودا منفصـلا عن التجـارب والمشاعر التى رجع اليها الأديب فى كتابته لها ، الا أن هـذه التجارب والمشـاعر هى أيضـا من العوامـل التى ساعدت عـلى تشكيلها ، هـذا الى جانب مـلاحظات الأديب عن العالم الخارجى والسلوك الانسانى والتراث والتقاليد الأدبية التى يستقى منها الكثير فى كتاباته . حقا اننا نستطيع أن نفهم الأديب ونستمتع به الى حد كبير دون معرفة بهذه الأشياء ، ولكن المعرفة بأنواعها أيضا تساعد على الفهم والاستمتاع طالما أنها لا تـطغى على النص الأدبي .

وتتنـاول هيلين جاردنـر بالنقـد والتحليل سيـرتـين أدبيتين : سيرة هنرى جيمس لليون ادل وسيرة توماس هـاردى الرجـل لروبـرت جيتنجز . وتبـدى الكـاتبـة اعجـابها الكبـير بالمجهـود الذى بـذله ادل فى البحث وبالمنهج الذى اتبعه فى ترتيب المادة الفنية التى جمعها ،

وتشير الى الاستمتاع الذى وفره لها هذا المولف والفائدة العلمية التى جنتها منه . ولكنها تنتقد الأسلوب الذى عالج بـه ادل روايات جيمس \عنـدما ربط بينهـا وبين « اسطورة » حياته فعاد المرة تلو الأخرى الى صورة الأم المتسلطة فى حيـاة جيمس والأب صـاحب الـرجـل الصناعية والعمة « كيت » وأخيه وليم منـافسه الأكبـر منه ، وكرر الاشارة الى نظرة جيمس المتشككه الى المرأة وخوفه من التجربة واختياره لحياة العـزوبية . وكـانـت نتيجة التأكيد على هذه النواحى من حياة جيمس وبحث تأثيرها على رواياته أن سلبتها التنوع والتركيب اللذين تتصف بهما ، وأخضعت شخصياتها لنماذج متكررة غير مقنعـة . كما وجـدت الكاتبـة أن ادل كثيـرا مـا شـوه الـروايات والقصص أو اخفى فكـرتهـا الأسـاسيـة فى تلخيصـه لها رغبـة منـه فى تـطويعهـا لتكـون مؤشـرا لسيكولوجية جيمس كما صـورها . ومـع ذلك فتقـول هيلين جاردنر ان السيرة تعطينا صورة متعاطفة غير مبالغ فيها تستحوذ على فكر القارىء للقاء بين جيمس والعالم الذى أحاط به . أما هاردى الكبير (١٩٧٨) لجيتنجز فلا تجد الكاتبة فى هذا المؤلف ما يدعو للاعجاب على الاطـلاق ، بعكس سيرة جيتنجـز الأولى عن هـاردى الشـاب (١٩٧٥) ، لأنه يشكـل فى تفسيره تشـويهـا للواقع .

وتقول هيلين جاردنر ان سبب اختيارهاسيرتـين أدبيتـين للنقـد هـو رغبتهـا فى التعبـير عن قلقهـا من الادعاءات الأدبية التى أخـذت تروج فيـها يتعلق بهذا النوع من الكتابـة . ان السيرة الأدبيـة ليست فى رأيها أدبا . فنحن لا نقرب موضوع السيرة الأدبية بخيالنا كما نفعل فى حالة الشخصية الروائية التى نعرفها عن طريق افعالها وحديثها وسلوكها تجاه الآخرين وسلوك الآخرين تجاهها . وهذا صحيح أيضـا بالنسبـة للأشخـاص فى حياتنا ، فهم يعيشون فى مخيلتنا بنفس الطريقة مع جهلنا بتفـاصيل حيـاتهم وبأسـرار سيكلوجيتهم . وقد يعلق الروائى أو لا يعلق على شخصيات روايته وانمـا ، كما تقول الكاتبة ، كلما كثر التعليق وطلب من القارىء أن يأخذ موقفا معينا ، ضعفت صور هذه الشخصيات فى أذهاننا . وتتفق هيلين جاردنر مع الشاعر اليوت فى ايمانه بأن الحقيقة الواقعة اعظم قيمة من الرأى . ولذلك فمن الأفيد بكثير فى السيرة الأدبية أن يمدنا الكاتب بالحقائق والوقائع متفاديـا التفسير ومحـاولة الـوصول الى أسـرار الكـاتب النفسيـة لأننـا ، كـما حـذرنـا الأستـاذ المـان Ellman « لا نستـطيع أن نتعـرف على التفـاعلات المعقدة والمركبة مع العالم الخارجى التى تحدث فى ذهن أى شخص عنـدمـا ينتـج الأدب . وليس محتمـلا أن يكشف العقـل عن جميـع أسـراره فى عملية الغليـان المتحكمة التى تتولد عنها الأعمال الكبيرة » .

وكاتب السيرة الـذى يحاول أن ينفـذ الى « الرجـل الحقيقي » وحياته الداخلية مثله كمثل ناقـد « مدرسـة جنيف » الذى يرى النقد على أنه « الوعى بـوعى آخر وتحويل عالم المؤلـف الذهنى الى ذهن الناقد » والأعمال الأدبية عند هذه المدرسة ما هى الا وسيلة « لادخال ذاتيه فى ذاتية اخرى » . وبذلك فـاهمية الأدب بـالنسبة لها ليست فى ذاتها وانما فيما تكشفه لنـا عن حياة الكـاتب الـداخلية . ووجـه اعتراض هيلين جـاردنـر فى كلتـا الحالتين ـ لكاتب السيرة والناقد ـ هـو اخضاع انجـاز الأديب الحقيقي الممثـل فى اعمـالـه لـلتحقيـق فى سيكولوجيته ، أو هو تجـاهل لهـذه الأعمال فى محـاولة الوصول الى « الرجل الحقيقى » .

وكما تنتهى هيلين جاردنر فيما تقوله عن الأدب من أن الناقد والقارىء يستحيل عليهما النفوذ الى أغوار المؤلـف

الأدبي وفك طلاسمه ، فانها ترى أن كاتب السيرة الأدبية أيضا لا يستطيع أن ينفذ الى « الرجل الحقيقى » وحياته الدفينة . وهى تقتبس من أ.أ.ج كوكشات A.O.J. Cockshut ما يؤيد هذه الفكرة . وفى هذا الاقتباس تلخيص لموقف كاتب السيرة السليم ، ويقول فيه كوكشات : « انه يجب أن يبقى واعيا بسر الشخصية الانسانية الغامض ، ويحتفظ بالتواضع اللازم فى الحضرة المهيبة لنفس اخرى » .

●●●

وفى هذا المؤلف الذى لا تعدو صفحاته المائتين ثروة غنية من العلم والمعرفة بالادب والنقد مما يجعل الكتاب مرجعا خصيبا للباحث فى الاتجاهات النقدية الحديثة ، وللقارىء الذى يود أن ينمى ذوقه ويعمق استمتاعه بالادب وأن يتخذ منه موقفا سلميا ، ويمثل الكتاب وضوح الفكر والرواية عند هيلين جاردنر اللذين تعبر عنهما باقتناع الشخص المجرب الناضج . فهى استاذة كبيرة أمضت حياتها فى القراءة والبحث ، وأهم من ذلك فى نظرها القيام بالتدريس الذى حاولت عن طريقه أن تحبب طلبتها في الأدب . ويعكس الفصل السادس من الكتاب الذى تتحدث فيه عن حياتها العلمية وتجربتها داخل أسوار الجامعة ، كما يعكس الكتاب فى مجموعة ، حبها العميق الأصيل للأدب ولأدب الماضى بالذات ولقلقها عليه فى الحاضر والمستقبل .

والسؤال الآن ما الذى نستطيع أن نفعله عمليا للحفاظ على الأدب ونشر الوعى الأدبي . اننا مقدمون على زمن عصيب ، والأدب دوما أول من يتضرر من الظروف غير المواتية ، خاصة الاقتصادية منها ، وفى الأوقات التى نكون أحوج فيها الى تأثيره الطيب كمصدر للقوة الروحية فى المجتمع بأكمله . اننا سنحتاج فى السنوات المقبلة ، كما تقول الكاتبة ، الى كل ما نملكه من ايمان وشجاعة وجسارة لندافع بها عن قيمة الأدب وأهمية دراسته . وأول ما يجب عمله فى رأيها مراجعة الهدف من الدراسات العليا بالجامعة والنمط الذى تسير عليه منذ سنوات طويلة . فقد تضخم البحث العلمى فى مجال الأدب الأنجليزى حتى كاد يفلت الزمام . وتشعبت المادة التى تصلح لتكون نقطة فأصبحت مقالا كما أصبح المقال كتابا . ويرجع هذا التضخم الى الأهمية المبالغ فيها التى اعطتها الجامعة للبحوث المنشورة عند النظر فى التعيينات فى الوظائف الأكاديمية . ولا ترى هيلين جاردنر ضرورة اشتراط الحصول على الدكتوراه للتعيين فى هيئة التدريس لأن مثل هذا البحث الطويل يتطلب الكثير من الباحث لأنه يفترض نضوجه فى سن مبكرة ، ولكنه غير كاف فى نفس الوقت لأنه يحدد من اهتماماته فى بداية حياته العلمية التى يجب أن تتسع فيها هذه الاهتمامات . وتقارن الكاتبة بين الدراسات الأدبية وغيرها من الدراسات فى التاريخ والحضارة وتاريخ الموسيقى والفن ، وتسأل عن سر اقتناء القارىء العادى للكتب فى جميع هذه المجالات ما عدا الأدبية منها . فوجدت أن السبب قد يكون فى الأهمية المبالغ فيها التى اعطتها الجامعة لمثل هذه الابحاث الأدبية المنشورة التى ركزت على ما يستطيع الباحث عمله فى تناوله للأدب بدلا من الاهتمام بنشر الوعى الأدبي بالمعاونة على فهمه والاستمتاع به .

وتعتبر الكاتبة أنها سعيدة الحظ لأن الفرصة أتيحت لها لقضاء العمر كله فى صحبة راقية ، وتقصد بذلك صحبة الشعراء وكتاب المسرح والرواية ، « صانعى العوالم الخيالية من كل نوع ومبتدعى صورا عميقة المعنى للحياة والتجربة البشرية » . لقد استمتعت بالادب على

أرفع مستوى . ولكن هناك مالا يقل اهمية عن ذلك ، وهو معاونة الغير على المشاركة فى تلك التجربة الترفيهية الراقية . فليس هناك أجمل من أن نكتشف وأن نساعد غيرنا على اكتشاف :

المعرفة وزيادة البهجة الدائمة
من الطبيعة العظيمة التى تكمن فى مؤلفات
الشعراء الكبار (١٤)

وهكذا تنهى هيلين جاردنر كتابها باقتباس من وردزورث Wordsworth الذى يلخص فيه قيمة الأدب التى لا تقدر فى حياة الانسان .

* * *

(١٤) The Prelude

العـدد التـالي من المجـلة

العـدد الاول - المجـلد السابع عشـر

ابريل - مايو - يونيو

قسم خاص عن

"الملاحم والسير الشعبية"

ترحب المجلة باسهام المتخصصين فى الموضوعات التالية :

(أ) علوم الصحارى
(ب) الهجرة والهجرة المعاكسة
(جـ) الدراسات المستقبلية
(د) المسرح
(هـ) الحاسب الآلى
(و) الأمن الغذائى
(ز) الثقافات فى العالم الثالث
(حـ) الجنون فى الادب
(ط) التجديد فى الشعر

الخليج العربي	٥ ريالات	سوريا	٣ ليرات
السعودية	٥ ريالات	القاهرة	٢٥٠ مليمًا
البحرين	٤٠٠ فلس	السودان	٢٥٠ مليمًا
اليمن الشمالية	٤٫٥ ريال	ليبيا	٣٥ قرشا
اليمن الجنوبية	٤٠٠ فلس	مسقط	٤٠٠ بايسه
العراق	٣٠٠ فلس	الجزائر	٥ دنانير
لبنان	٢٫٥ ليرة	تونس	٥٠٠ مليم
الأردن	٢٥٠ فلسًا	المغرب	٥ دراهم

الاشتراكات :

البلاد العربية ٢٫٥٠٠ دينار

البلاد الاجنبية ٣٫٠٠٠ »

تحول قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك إلى :

وزارة الأعلام - المكتب الفني - ص.ب ١٩٣ الكويت

مطبعة حكومة الكويت

الثمن ٢٥٠